This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

B 1,642,816

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

23.91

Praktische

Musikalische Compositionslehre

in

Aufgaben.

Mit zahlreichen ausschliefslich in den Text gedruckten Muster-Uebungs- und Erläuterungs-Beispielen nach den Werken der ersten Meister

systematisch-methodisch dargestellt

von

Ludwig Bussler.

Erster Band: Lehre vom Tonsatz.

I. **Harmonielehre in 58 Aufgaben.**

II. **Contrapunkt.**

A. **Der strenge Satz in der musikalischen Compositionslehre in 54 Aufgaben.**

B. **Contrapunkt und Fuge im freien (modernen) Tonsatz in 33 Aufgaben.**

Berlin SW., 1878.

Carl Habel.

(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)

33. Wilhelm-Strasse 33.

Digitized by Google

Music

MT
40
.B97
V.1

Das Recht der Ueberſetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.
Der Abdruck der einzelnen Muſter- und Uebungs-Beiſpiele iſt nicht geſtattet.

Digitized by Google

Transfer to
Private
1-9 04

Vorwort.

Gegenüber der auf dem Gebiete der Compoſitionslehre ſich geltend machenden Einſeitigkeit, Rathloſigkeit und Willkür iſt es Pflicht und Aufgabe unſerer Zeit, das Bewährte, Feſtſtehende, unbedingt Zuverläſſige zu einem Organismus zu vereinigen, der allen Zerſtückelungsverſuchen Trotz bietet.

Da wir uns auf dem Gebiete einer *Kunſtlehre* bewegen, nicht einer abſtrakten Theorie oder wiſſenſchaftlichen Unterſuchung, ſo muſs die Darſtellung durchaus *methodiſch* ſein, und ſie wird methodiſch vollkommen ausfallen, wenn es ihr gelingt, von Aufgabe zu Aufgabe, Nichts überſpringend und Nichts wiederholend, lückenlos fortzuſchreiten.

Wenn der unterzeichnete Verfaſſer ſich auf die vielen öffentlichen und privaten ſchmeichelhaften Anerkennungen berufen darf, iſt es ihm in dem vorliegenden Werk (ſoweit es bisher erſchienen iſt) gelungen, eine ſolche Darſtellung zu geben.

Die Compoſitionslehre iſt in erſter Reihe die Mittheilung einer *geiſtigen Geſchicklichkeit,* eines *Könnens.* Dieſes *Können,* die weſentliche Seite der *Kunſt,* iſt unmöglich durch irgend eine *Lectüre*, oder durch das Studium einer wiſſenſchaftlichen Darſtellung (und wäre ſie noch ſo vollkommen) zu erwerben. Nur die

Arbeit,

die Löſung der geſtellten Aufgaben in angemeſſener Anzahl von Beiſpielen, führt zu dieſem Beſitz.

Digitized by Google

Die vorliegende Compoſitionslehre bewahrt den jungen Tonkünſtler vor Abwegen und unnützen Anſtrengungen, und geſtaltet ſich zu einem *Ganzen* der Bildung des *Componiſten,* welches dieſem für alle Zeit einen klaren Ueberblick über ſeine Studien ſichert, und ihm zu jeder Aufgabe, die das Leben bietet, das geeignete Material anweiſt.

BERLIN, October 1878.

Ludwig Bussler.

Digitized by Google

Praktische

Harmonielehre

in

vierundfünfzig Aufgaben

mit zahlreichen, ausschliesslich in den Text gedruckten Muster-, Uebungs- und Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst

für den Unterricht an öffentlichen Lehr-Anstalten

den

Privat- und Selbst-Unterricht

systematisch-methodisch dargestellt

von

Ludwig Bussler.

Zweite verbesserte und vermehrte Auflage.

Berlin SW. (48), 1885.

Verlag von Carl Habel.

(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)

33. Wilhelmstrasse 33

Digitized by Google

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.
Der Abdruck der einzelnen Muster- und Uebungsbeispiele ist nicht gestattet.

Digitized by Google

Vorwort zur zweiten Auflage.

Nicht ein Lesebuch zur Unterhaltung, sondern ein Lehr- und Uebungsbuch zum Durcharbeiten wird hier dem Kunstjünger der Gegenwart dargeboten, um ihn in Besitz einer zuverlässigen, den Ansprüchen unserer Kunst und Zeit entsprechenden Technik zu setzen. Unbeirrt durch die flüchtigen Erfolge oberflächlicher Routine und fern von dem sich jederzeit breit machenden musikalischen Kliquen-Unwesen soll sich der junge Musiker einer strengen Disciplin unterwerfen, welche ihn befähigt, sich seiner Stellung in der fortschreitenden Entwickelung der Kunst bewusst zu werden.

Der zweiten Auflage ist ausser meiner eigenen ununterbrochenen Lehrthätigkeit auch die des Componisten Herrn Heinrich Urban zu Statten gekommen, dem ich hiermit für freundschaftliche Ueberlassung seiner Notizen herzlichen Dank sage. —

Die Methode hat in der zweiten Auflage keine Veränderung erlitten, doch ist im Allgemeinen den Vorübungen mehr Gewicht beigelegt und hat im zweiten und dritten Abschnitt eine theilweise Umstellung der Paragraphen stattgefunden.

Digitized by Google

Durch Verbesserung des Inhaltsverzeichnisses und Index, Seitenüberschriften und Randparagraphen ist für die Bequemlichkeit im Gebrauch des Buches das Mögliche geschehen. Möge es auch ferner zur Verbreitung gediegener Musikbildung beitragen!

Berlin, im Mai 1885.

Ludwig Bussler.

Digitized by Google

Inhalts-Verzeichniss.

Seite

Vorwort III
Einleitung IX

Harmonielehre.

I. Die Accorde der Tonart.

Die Hauptaccorde der Tonart

A. Die consonirenden Hauptaccorde 1

§ 1. Der tonische Dreiklang 1
§ 2. Die Dominant-Dreiklänge 2
§ 3. Versetzung. Verdoppelung 3
§ 4. Vierstimmigkeit 3
§ 5. Verbindung der drei Hauptdreiklänge im vierstimmigen Satz 4
§ 6. Lagenwechsel der Oberstimmen. **1. Aufgabe** 5
§ 7. Harmonisirung der Tonleiter. Falsche Fortschreitungen. **2. Aufgabe** 7
§ 8. Freierer Gebrauch der drei Dreiklänge. **3. Aufgabe** . . 11
§ 9. Enge und weite Harmonie 14
§ 10. Benennung, Grenzen und Behandlung der Stimmen . . . 15
§ 11. Gebrauch der weiten Harmonie und der Verbindung beider Harmonieweisen. **4. Aufgabe** 16
§ 12. Sext-Accord. **5. Aufgabe** 19
§ 13. Quart-Sext-Accord. **6. Aufgabe** 21

B. Die dissonirenden Hauptaccorde 27

§ 14. Dominant-Septimen-Accord 27
§ 15. Umkehrungen des Dominant-Accordes 28

Digitized by Google

Seite

§ 16. Gebrauch des Dominant-Accordes 29
§ 17. Schluss-Wendungen 30
§ 18. Der Dominant-Septimen-Accord und der tonische Quart-Sext-Accord. **7. Aufgabe** 34
§ 19. Der Nonen-Accord. **8. Aufgabe** 37
§ 20. Der kleine u. der verminderte Septimen-Accord. **9. Aufgabe** 42
§ 21. Der verminderte Dreiklang. **10. Aufgabe** 47
§ 22. Freierer Gebrauch der Hauptaccorde. **11. Aufgabe** . . . 50

Die Nebenaccorde der Tonart

§ 23. Die grossen und kleinen Nebendreiklänge. **12. Aufgabe** 62
§ 24. Die Umkehrungen der Nebendreiklänge. **13. Aufgabe** . 69
§ 25. Der Nebendreiklang auf der Secunde in Dur- und Moll . 71
§ 26. Der Nebendreiklang a. d. Terz der Dur-Tonart **14. Aufg.** 73
§ 27. Andere Freiheiten der Nebendreiklänge 76
§ 28. Der Neben-Septimen-Accord a. d. Secunde. **15. Aufgabe** 77

Die Generalbass-Schrift

§ 29. **16. Aufgabe** 86

II. Die harmoniefreien Töne.

§ 30. Einleitung 92

Die Durchgänge

§ 31. Einfache einstimmige Durchgänge. **17. Aufgabe** . . . 92
§ 32. Mehrstimmige einfache Durchgänge. **18. Aufgabe** . . 100
§ 33. Mehrfache Durchgänge. **19. Aufgabe** 103
§ 34. Durchgänge auf gutem Takttheil. Uneigentliche Wechselnote. **20. Aufgabe** 105

Die Vorhalte

§ 35. Gebundene einstimmige Vorhalte. **21. u. 22. Aufgabe** . 109
§ 36. Gebundene Vorhalte im Bass. **23. Aufgabe** 115
§ 37. Gebundene Vorhalte in Mittelstimmen. **24. Aufgabe** . 116
§ 38. Gebundene zweistimmige Vorhalte. **25. Aufgabe** . . . 119
§ 39. Verzögerte Auflösung des gebundenen Vorhaltes. **26. Aufg.** 120
§ 40. Vorhalte von unten. Mehrstimmige Vorhalte. **27. Aufgabe.** 124
§ 41. Freie, gar nicht vorbereitete Vorhalte. **28. Aufgabe** . 126

Anticipation

§ 42. **29. Aufgabe** 128

Eigentliche Wechselnote

§ 43. 130

Digitized by Google

Seite

§ 44. Freiheiten in der Behandlung harmoniefreier Töne und Combinationen derselben. **80. Aufgabe** 131

III. Die harmonische Modulation.

§ 45. Begriff der Modulation. 139
§ 46. Wechsel des Tongeschlechts. 140
§ 47. Modulation in die nächstliegenden Tonarten 142

A. Die dissonirenden Hauptaccorde als Mittel, von dem tonischen Dreiklang einer Tonart in den jeder anderen zu moduliren

§ 48. Das Verfahren im Allgemeinen. 145
§ 49. Der Querstand 146
§ 50. Der Dominant-Septimen-Accord als Modulationsmittel **31. u. 32. Aufgabe** 148
§ 51. Harmonische Sequenzen. **33. Aufgabe** 151
§ 52. Modulationssätze. **34. Aufgabe** 155
§ 53. Der grosse Nonen-Accord als Modulationsmittel. **35. Aufg.** 156
§ 54. Der kleine Septimen-Accord als Modulationsmittel. **36. Aufgabe** 157
§ 55. Der kleine Nonen-Accord als Modulationsmittel. **37. Aufg.** 158
§ 56. Der verminderte Septimen-Accord. **38. u. 39. Aufgabe** 159
§ 57. Enharmonik d. verminderten Septim.-Accordes. **40. Aufg.** 164
§ 58. Der verminderte Dreiklang. **41. Aufgabe** 166
§ 59. Vertreter der Unter-Dominante als Vermittler der Modulation. **42. u. 43. Aufgabe** 166

B. Trug-Fortschreitungen

§ 60. Begriff der Trug-Fortschreitung 169
§ 61. Trug-Fortschreitungen des Dominant-Accordes. **44. Aufg.** 171
§ 62. Trug-Fortschreitungen des Ober-Dominant-Dreiklanges als Vertreter des Dominant-Septimen-Accordes 172
§ 63. Trug-Schluss 172
§ 64. Trug-Fortschreitungen der anderen dissonirenden Hauptaccorde. **45. Aufgabe** 178
§ 65. Sequenzen mit Trug-Fortschreitungen. **46. Aufgabe** . 175
§ 66. Trug-Fortschreitungen des Neben-Septimen-Accordes. **47. Aufgabe I.** 177
§ 67. Die anderen Neben-Septimen-Accorde der Tonart. **47. Aufgabe II.** 179

C. Dreiklangs-Fortschreitungen

§ 68. Dreiklangs-Fortschreitungen 181

Digitized by Google

Seite

§ 69. Accord-Fortschreitung u. Modulation, abhängig von Stimmführung und Melodie 182
§ 70. Gebrauch harmoniefr. Töne bei der Modulation. **48. Aufg.** 185

IV. Die alterirten oder Misch-Accorde.

§ 71. Begriff derselben 190
§ 72. Der Nebendreiklang auf der erniedrigten Secunde der Moll-Tonart. **49. Aufgabe** 190
§ 73. Der übermässige Sext-Accord. **50. Aufgabe** 196
§ 74. Der übermässige Dreiklang. **51. Aufgabe** 203
§ 75. Andere Misch-Accorde und ähnliche Bildungen 205
§ 76. Orgelpunkt. **52. Aufgabe** 207
§ 77. Moderne Schlusswendungen 209
§ 78. Die Generalbass-Schrift. **53. Aufgabe** 211
§ 79. Ein Meisterwerk: Ave verum corpus von Mozart. **54. Aufgabe** 216
Index 220

Digitized by Google

Einleitung.

1. Die Harmonielehre bildet den ersten Theil und die Grundlage der gesammten Compositionslehre, weil durch sie die Grund-Beziehungen des Tonsystems am leichtesten und vollkommensten zur Anschauung gelangen. Ihren Gegenstand bilden die Verhältnisse, unter denen Töne gleichzeitig erklingen und in Zusammenklängen fortschreiten können. Da das verbindende Element aufeinanderfolgender Zusammenklänge die Melodie ist, so bestehen die Aufgaben der Harmonielehre vorzugsweise in der harmonischen Bearbeitung von Melodien.

2. Die Regeln der Compositionslehre sind unentbehrliche Hilfsmittel zur Aneignung des musikalischen Materials, nicht aber gültige Gesetze der Kunst. Daher bedarf der vollendete Künstler (d. h. derjenige, dem das künstlerische Material in vollkommen deutlicher Anschauung gegenwärtig ist) dieser Regeln nicht mehr und ist die ästhetische Kritik nicht befugt, sich auf sie zu berufen. Für diese sind vielmehr die Gesetze der Tonkunst entscheidend, welche dem Künstler als Talent innewohnen, und deren Feststellung in deutlichen Begriffen Aufgabe der Musik-Wissenschaft ist. Die Compositionslehre bedarf jener ihr eigenthümlichen beschränkenden Regeln theils weil ihre Aufgaben sich zunächst in beschränktem Gebiete bewegen müssen, theils um im Interesse des schnelleren Fortschreitens den Schüler vor zeitraubenden Irrwegen zu bewahren.

3. Das ausführende Organ, welches die Uebungen der Harmonielehre voraussetzen, ist der vierstimmige Gesangchor (Vocalsatz), weil die Bedingungen, die derselbe dem Componirenden auferlegt, die beste Vorschule gediegener Stimmführung bilden. Doch

Digitized by Google

überschreiten einige der hier gestellten Aufgaben die natürlichen Grenzen des Vocalsatzes, weil die Harmonielehre sich mit Tonverhältnissen eingehend zu beschäftigen hat, die diesem gewöhnlich fern bleiben.

4. An die Uebungs- und Muster-Beispiele, welche zu besonderen Lehrzwecken verfasst sind, darf natürlich kein rein ästhetischer, sondern ein ästhetisch-methodischer Maassstab gelegt werden. Doch gewähren sie, ausser ihrer Bedeutung für die einzelnen Aufgaben, noch den grossen Vortheil, dass sie den Umfang der Geschicklichkeit, welche durch das ausschliessliche Studium der Harmonielehre zu erreichen ist, deutlich bezeichnen.

5. Die Grenzen der Harmonielehre sind durch ihr Verhältniss zur gesammten Compositionslehre und das praktische Bedürfniss der Lehrform bestimmt. In letzterer Beziehung ist hier ein Cursus an einer öffentlichen Lehr-Anstalt, also die gleichzeitige Unterweisung Mehrerer, zu Grunde gelegt, weil diese Lehrform die Bedingungen der anderen einschliesst. In der Bestimmung der Dauer des Cursus durfte dem Lehrer nicht vorgegriffen werden; dieselbe hängt natürlich von dem besonderen Zweck der Unterweisung und den Fähigkeiten der Schüler ab.

6. Als Vorbildung verlangt das Studium der Harmonielehre Geläufigkeit in den musikalischen Elementar-Kenntnissen und einige Entwickelung in der ausübenden Tonkunst.

Anmerkung. Die Harmonielehre in ihrer jetzigen Gestalt ist begründet worden durch J. B. Rameau († 1764 zu Paris) und hat sich in den anderthalb Jahrhunderten ihres Bestehens reger Theilnahme ausgezeichneter Geister und in Folge dessen einer hohen Ausbildung zu erfreuen gehabt.

Digitized by Google

Harmonielehre.

I. Die Accorde der Tonart.

Die Haupt-Accorde der Tonart.

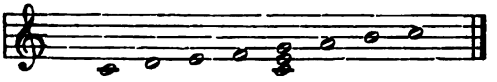
A. Die consonirenden Haupt-Accorde.

§ 1.

Der tonische Dreiklang.

Der Zusammenklang des Grundtones, der Terz und der Quinte der Tonart bildet den tonischen Dreiklang. § 1.

C-dur.



No. 1. C-moll*).

Der tonische Dreiklang ist in allen Dur- und Molltonarten darzustellen zuerst mündlich, dann am Klavier [oder Harmonium)] endlich schriftlich.*****)**

Die Bestimmung der Intervalle aller Accorde geschieht vom tiefsten Ton aus. Demnach hat der Dreiklang der Durtonart eine grosse Terz, der der Molltonart eine kleine Terz; beide haben eine reine Quinte.

---

*) Der Harmonielehre liegt die harmonische Molltonleiter zu Grunde.

**) Das Harmonium ist für den Cursus der Harmonielehre dem Klavier vorzuziehen. Sehr vortheilhaft ist der Gebrauch beider Instrumente.

***) Diese verschiedenen Arten der Darstellung sind auf alle folgenden ähnlichen Aufgaben anzuwenden.

Digitized by Google

§ 1. Jeder Dreiklang mit grosser Terz und reiner Quinte heisst grosser oder Dur-Dreiklang. Jeder Dreiklang mit kleiner Terz und reiner Quinte heisst kleiner oder Moll-Dreiklang. Die Terz bildet mit der Quinte im Dur-Dreiklang eine kleine, im Moll-Dreiklang eine grosse Terz.

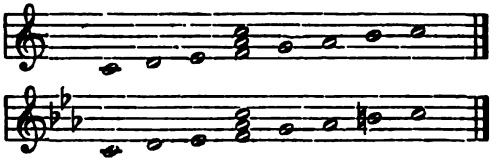
§ 2.

Die Dominant-Dreiklänge.

§ 2. Errichtet man auf der Quarte der Tonart einen Dreiklang, so erhält man

in Dur einen grossen,
in Moll einen kleinen Dreiklang.

2.

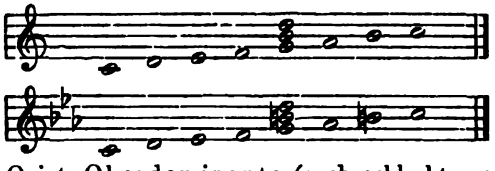


Weil die Quarte (Unterquinte) in ihrer Bedeutung für die Tonart Unterdominante genannt wird, heisst dieser Dreiklang Unterdominant-Dreiklang.

Derselbe ist in allen Dur- und Moll-Tonarten darzustellen.

Errichtet man auf der Quinte der Tonart einen Dreiklang, so erhält man in beiden Tongeschlechtern einen grossen Dreiklang.

3.



Da die Quinte Oberdominante (auch schlechtweg Dominante) genannt wird, heisst dieser Dreiklang Oberdominant-Dreiklang (oder schlechtweg Dominant-Dreiklang).

Derselbe ist in allen Dur- und Moll-Tonarten darzustellen. Alle drei Hauptdreiklänge ebenso.

Die Accorde werden schriftlich abgekürzt durch die römische Ziffer der Stufe ihres Grundtones: tonischer Dreiklang durch I, Unterdominant-Dreiklang durch IV, Oberdominant-Dreiklang durch V.

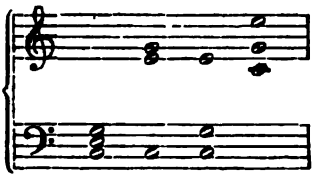
Digitized by Google

§ 3.

Versetzung. Verdoppelung.

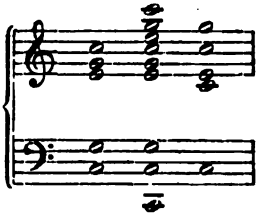
§ 3. Die Benennung eines Accordes bleibt unverändert, wenn die höheren Töne (Oberstimmen) desselben ihre Lage verändern — versetzt werden —, sobald nur der tiefste Ton (Bass) derselbe bleibt;

4.



ebenso, wenn unter derselben Bedingung beliebige Töne des Accordes in anderen Octaven sich wiederholen, verdoppelt werden.

5.



Dreiklänge sind mit verschiedenen Lagen der Oberstimmen und mit Verdoppelungen darzustellen.

§ 4.

Vierstimmigkeit.

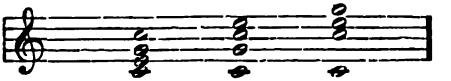
§ 4. Dreiklänge werden vierstimmig durch Verdoppelung eines Tones.

Regel. Dreiklänge vermeiden im vierstimmigen Satz die Verdoppelung der Terz.

Nach dem Intervall der Oberstimme unterscheidet man Octavlage, Terzlage und Quintlage des Accordes.

Octavlage Terzlage Quintlage

6.



Vierstimmige Dreiklänge sind darzustellen.

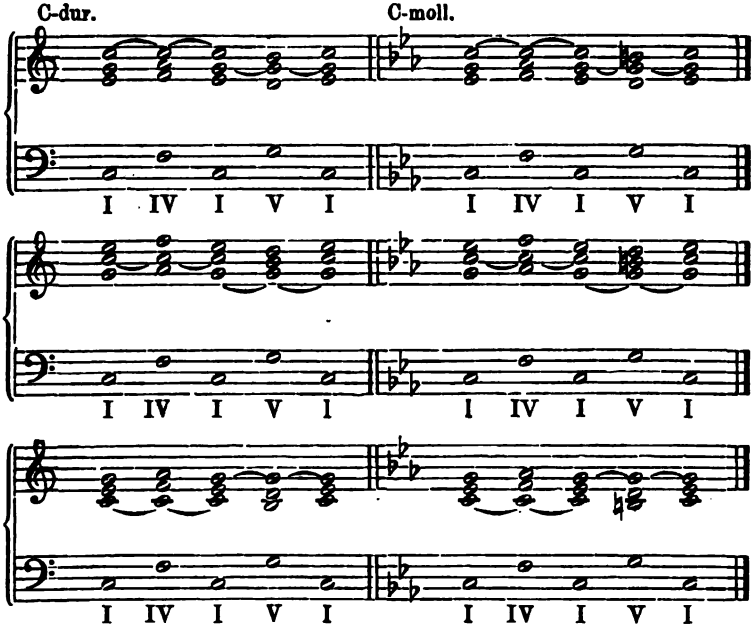
Digitized by Google

§ 5.
Verbindung der drei Hauptdreiklänge im vierstimmigen Satz.

§ 5. Als verbindendes Element in der Aufeinanderfolge der drei Hauptdreiklänge dient

der gemeinschaftliche Ton in derselben Stimme.

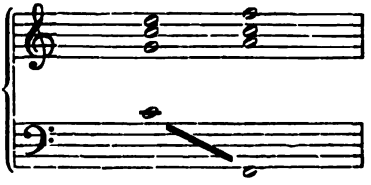
7. Accordverbindung.



In diesem Beispiel treten die Mittelstimmen so nahe wie möglich an die Oberstimme: bilden enge Harmonie. Der Bass nähert oder entfernt sich von den Oberstimmen nach Belieben. Für die Führung der Bassstimme dienen folgende Vorschriften:

Vermeide grössere Sprünge als die Octave.

8.



Schlecht.

Digitized by Google

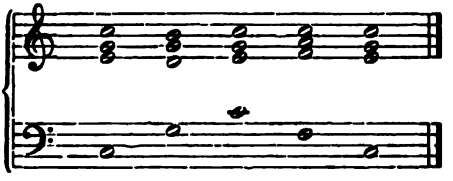
Vermeide die Aufeinanderfolge von zwei Quinten oder Quarten in gleicher Richtung: § 5.

9.

Quinte Quinte Quinte Quinte Quarte Quarte Quarte Quarte

Aber gut:

10



Quinte Quarte Quinte Quarte

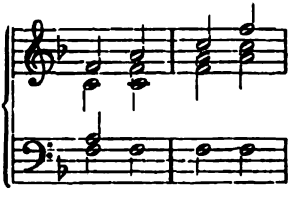
Bilde hiernach die Accordverbindung I IV I V I am Instrument in allen Tonarten: 1. mit Octavlage beginnend, 2. mit Terzlage, 3. mit Quintlage nach dem Vorbild in No. 7.

§ 6.

Lagenwechsel der Oberstimmen des Accordes.

Bewegt sich die Melodie in den Tönen eines Accordes, so folgen ihr die Mittelstimmen. § 6.

11.



Hier sind sämmtliche Töne der Oberstimmen gemeinschaftlich, aber nie in derselben Stimme befindlich.

In den folgenden Uebungsbeispielen ist hiernach zu verfahren, bei der Aufeinanderfolge verschiedener Accorde aber stets der gemeinschaftliche Ton in derselben Stimme festzuhalten nach Anweisung des vorigen Paragraphen.

Digitized by Google

§ 6.

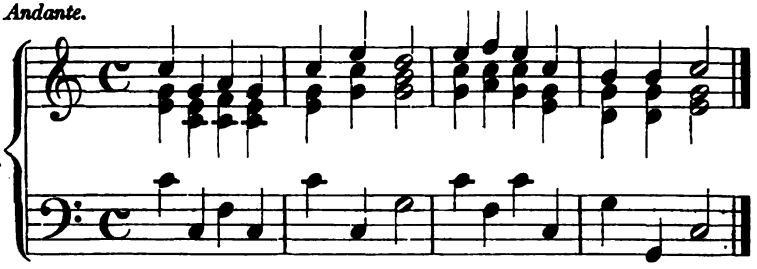
Erste Aufgabe.

Gegebene Melodien in Dur- und Moll-Tonarten mit den drei Dreiklängen vierstimmig zu setzen.

In diesen Uebungen erhält jeder Ton der Melodie einen der drei Hauptdreiklänge der Tonart. Der Bass wird zuerst zu der ganzen Melodie gesetzt, alsdann werden die Mittelstimmen möglichst nahe der gegebenen Oberstimme eingetragen. Die Bassstimme wird nach der im vorigen Paragraphen gegebenen Anweisung hergestellt.

Muster 1.

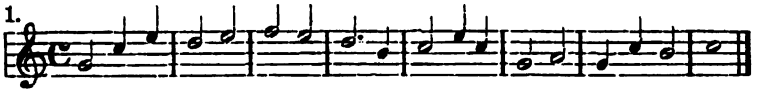
Andante.



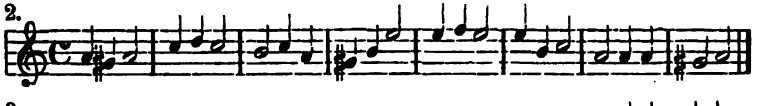
Der Bass ist hier dadurch einigermassen sangbar gemacht, dass er die wenigen ihm zu Gebote stehenden Töne in verschiedenen Octaven berührt. Die folgenden Uebungsbeispiele sind gleich dem Muster auf zwei Systemen mit Violin- und Bassschlüssel auszuarbeiten.

Uebungsbeispiele.

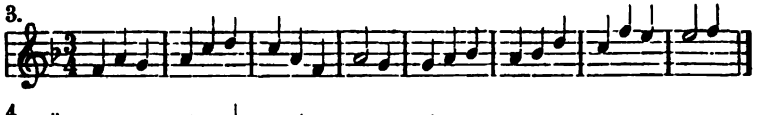
1.



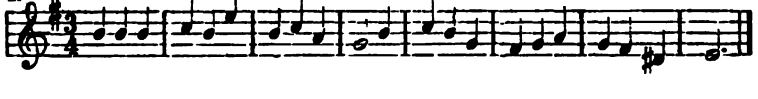
2.



3.



4.



Digitized by Google

Die Notenschrift richtet sich nach dem Muster. Deshalb ist hier der Sopran nach oben gestrichen. Bei späteren Beispielen ist dieses Verfahren dem Schüler überlassen. § 6.

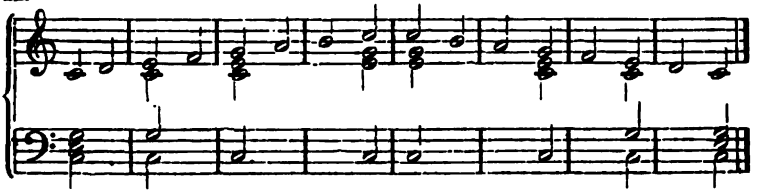
§ 7.

Harmonisirung der Tonleiter. Falsche Fortschreitungen.

Gegeben ist die Durtonleiter auf- und abwärts als Oberstimme; sie soll mit den drei Hauptdreiklängen vierstimmig gesetzt werden. Die beiden Mittelstimmen sind so nahe wie möglich an die Oberstimme zu legen. § 7.

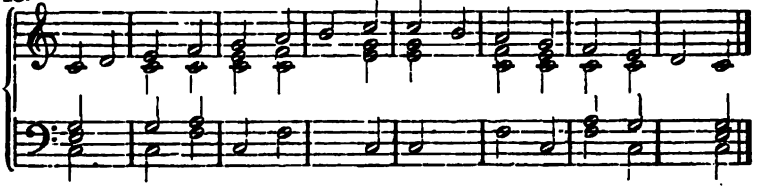
Zuerst setzen wir den tonischen Dreiklang zu allen den Tönen, die in ihm enthalten sind, also zur Prime, Terz, Quinte und Octave der Tonleiter.

12.



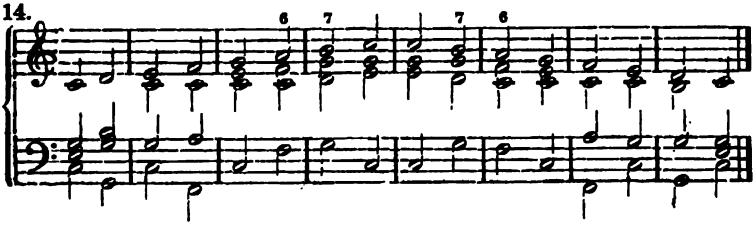
Dann erhalten diejenigen von den noch übrigen Tönen der Tonleiter, welche im Unterdominant-Dreiklang enthalten sind, also Quarte und Sexte, diesen Accord.

13.



Endlich erhalten die Secunde und Septime den Oberdominant-Dreiklang, in welchem sie enthalten sind.

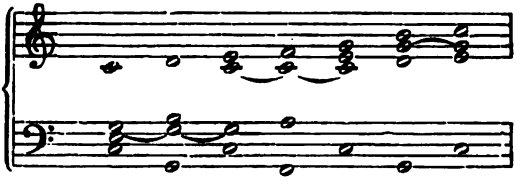
14.



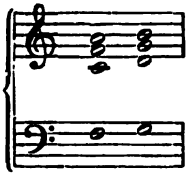
Digitized by Google

§ 7. Die so vollendete Arbeit zeigt aufwärts, wo die Melodie von der Sexte zur Septime fortschreitet, **drei Fehler.**

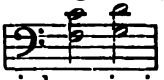
Erstens. Während von den übrigen Accorden je zwei aufeinander folgende einen Ton gemeinschaftlich haben,

15. 

fehlt den Accorden der sechsten und siebenten Stufe jeder gemeinschaftliche Ton.

16 

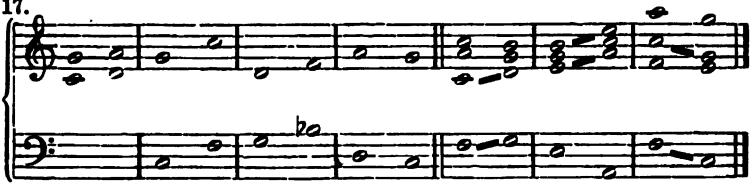
Regel. Zwei Dreiklänge, die unmittelbar aufeinander folgen, müssen gemeinschaftliche Töne haben.

Zweitens. Die dritte Stimme (von oben gezählt*)) schreitet mit dem Bass in reinen Quinten fort. 

Es bilden nämlich beide Stimmen, indem sie in gleicher Richtung — gerader Bewegung — fortschreiten, in beiden Accorden das Intervall der reinen Quinte.

Regel. Zwei Stimmen dürfen nicht bei gleicher Richtung in reinen Quinten fortschreiten.

Demnach sind falsch alle folgenden Fortschreitungen:

17. 

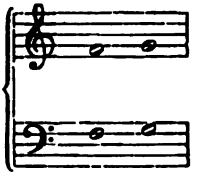
Drittens. Die zweite und vierte Stimme schreiten in Octaven

*) Vergl. des Verfassers Musikalische Elementarlehre mit 58 Aufgaben, III. Auflage. Berlin, Stubenrauch, § 120.

Digitized by Google

fort. Es bilden nämlich beide Stimmen, indem sie in gleicher Richtung fortschreiten, in beiden Accorden das Intervall der Octave. § 7.

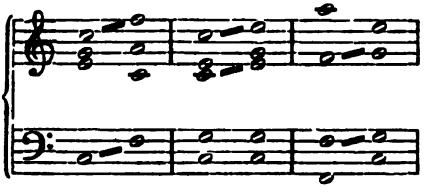
18.



Regel. Im mehrstimmigen Satze dürfen zwei Stimmen nicht in gerader Bewegung in Octaven fortschreiten.

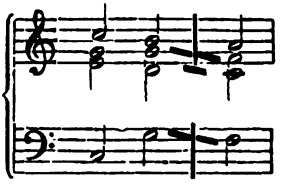
Demnach sind falsch folgende Accord-Fortschreitungen:

19.



Von der siebenten zur sechsten Stufe der abwärts gerichteten Tonleiter zeigen sich dieselben drei Fehler:

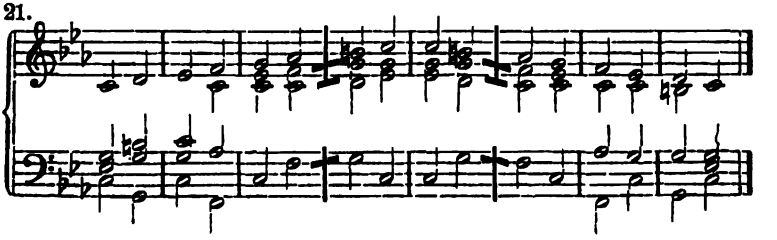
20.



nämlich Mangel an gemeinschaftlichen Tönen, falsche Quinten und falsche Octaven (so nennt man die verbotenen Quinten- und Octaven-Fortschreitungen).

Dieselben Fehler treten an denselben Stellen hervor beim Harmonisiren der Molltonleiter nach gleichen Grundsätzen:

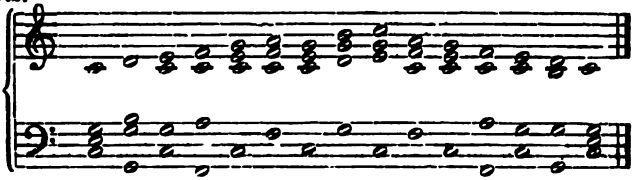
21.



Digitized by Google

§ 7. Um diese Fehler zu vermeiden, enthalten wir uns in den zunächst folgenden Uebungsbeispielen des Schrittes von der sechsten zur siebenten Stufe aufwärts und von der siebenten zur sechsten abwärts.

22.

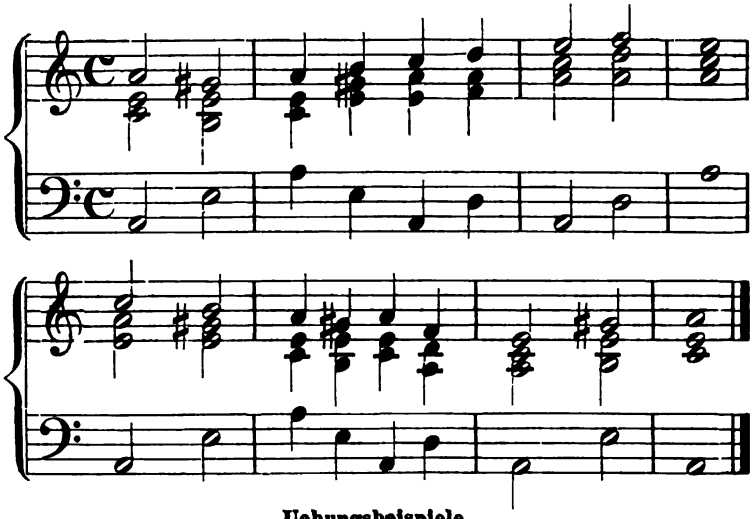


Hier geht also im Gegensatz zu No. 7 und 11 auch bei der Aufeinanderfolge verschiedener Accorde der gemeinschaftliche Ton aus einer Stimme in die andere über.

Zweite Aufgabe.

Harmonisire nach dem Vorbilde obiger Tonleiter folgende Melodien.

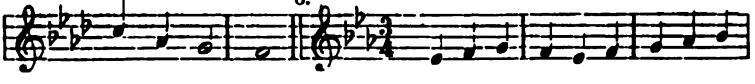
Muster 2.



Uebungsbeispiele.

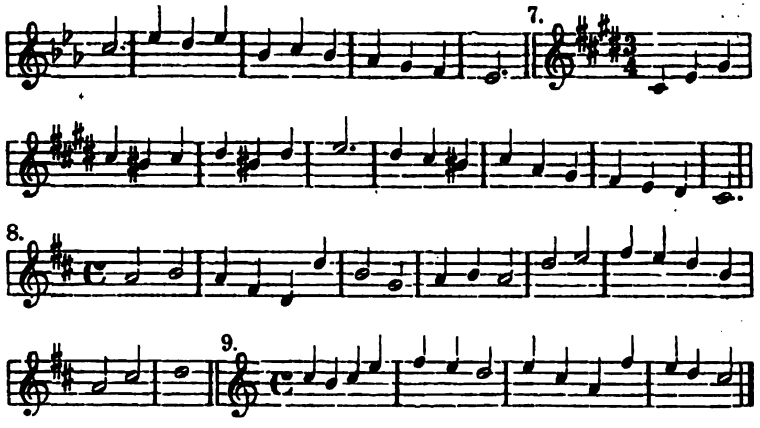
5.

6.



Digitized by Google

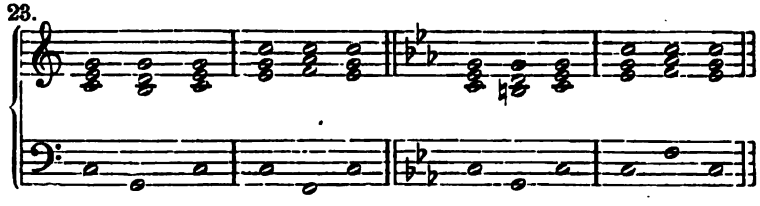
§ 7.



§ 8.

Freierer Gebrauch der drei Dreiklänge.

§ 8. Während die anderen Stufen der Tonart nur einen Hauptdreiklang annehmen können, kann die Quinte sowohl den tonischen als auch den Oberdominant-Dreiklang, die Tonica sowohl den tonischen als den Unterdominant-Dreiklang annehmen. (§ 5.)



Sobald daher Tonica oder Quinte in einer Melodie vorkommen, hat man die Wahl zwischen zwei Dreiklängen.

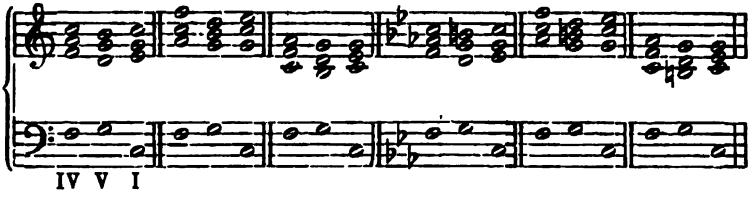
Die Fortschreitung IV V, Unterdominant-Dreiklang, Oberdominant-Dreiklang, haben wir wegen des Mangels an gemeinschaftlichen Tönen bisher vermieden. Dieselbe ist jedoch gestattet, wenn

1. der Bass stufenweise fortschreitet,
2. die Oberstimmen die dem Bass entgegengesetzte Richtung, **Gegenbewegung**, einschlagen, und
3. auf beide Accorde der tonische Dreiklang folgt.

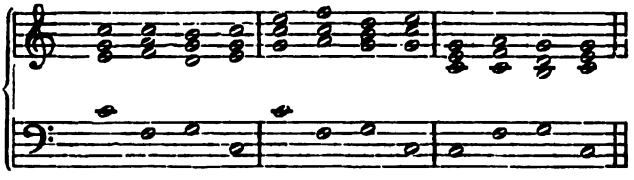
Unter diesen Bedingungen ist also I V V I gestattet. Die umgekehrte Folge V IV I ist jedoch unzulässig.

Digitized by Google

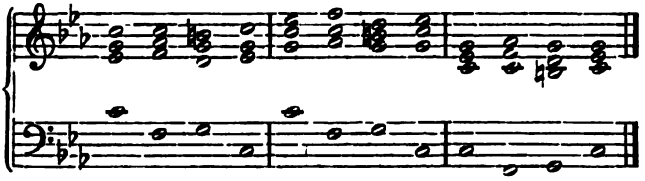
§ 8. 24. Gut.



Diese Accordfolge ergiebt eine geeignete Schlussformel (Cadenz), welche wir aus unserer ersten Accordverbindung (No. 7) bilden können durch Auslassung des dritten Accordes.



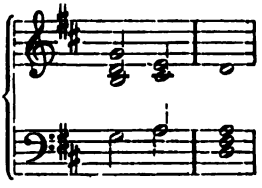
25.



Diese Cadenz ist in allen Dur- und Moll-Tonarten darzustellen wenigstens am Instrument.

Der Bass darf sich von den anderen Stimmen beliebig weit entfernen, aber auch sich ihnen bis zum Einklang mit der dritten Stimme nähern. Doch muss der Einklang durch Gegenbewegung herbeigeführt werden und dürfen zwei Stimmen nie in Einklängen fortschreiten.

26.



Falsche Fortschreitungen werden durch Gegenbewegung vermieden.

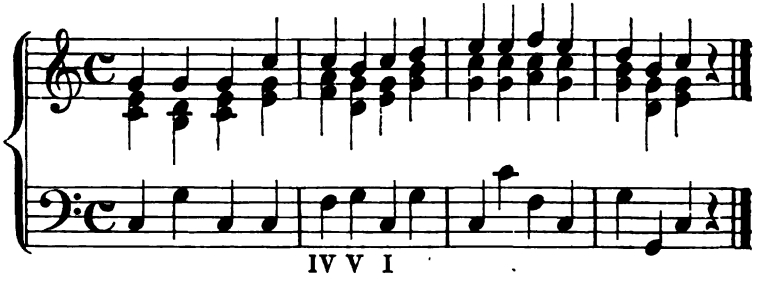
Digitized by Google

Septimensprünge im Bass sind verboten. Wiederholter Accord gilt harmonisch für gleichen Accord. Beim Accordwechsel wird der gute Takttheil bevorzugt. § 8.

Dritte Aufgabe.

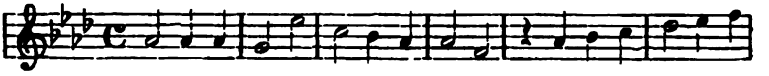
Melodien vierstimmig setzen mit den drei Dreiklängen unter Anwendung des in diesem Paragraphen Mitgetheilten.

Muster 3.

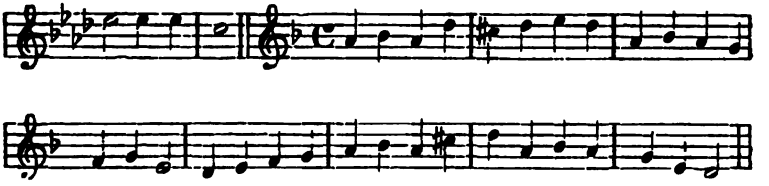


Uebungsbeispiele.

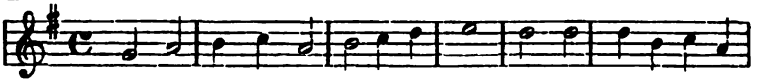
10.



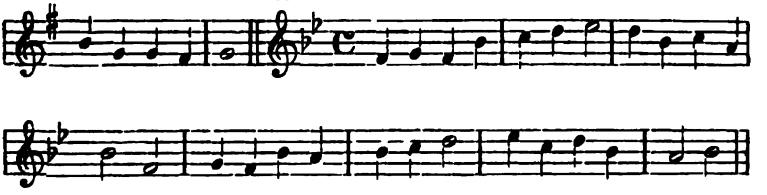
11.



12.

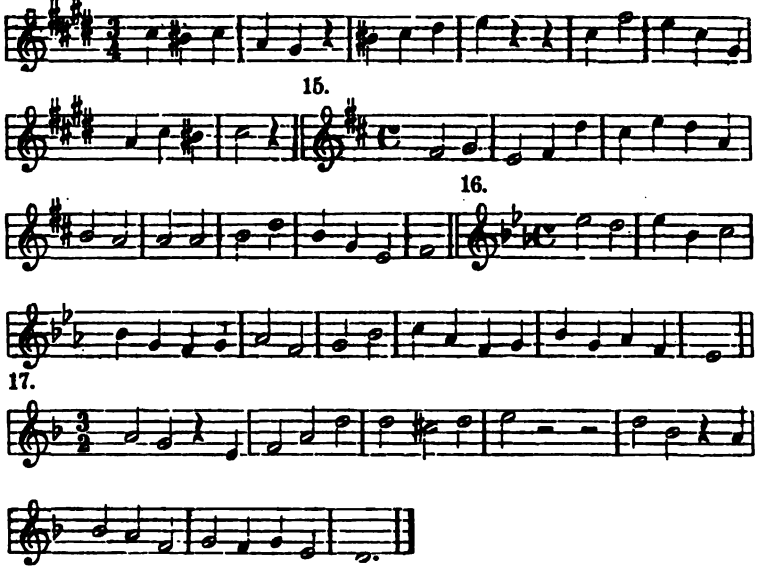


13.



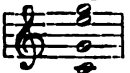
Digitized by Google

§ 8. 14.



§ 9.

Enge und weite Harmonie.

§ 9. Von zwei Stimmen eines Accordes, die so nahe an einander liegen, dass kein Ton desselben Accordes zwischen ihnen verdoppelt werden kann, sagt man: sie befinden sich in enger Lage, oder liegen eng; so hier die beiden Oberstimmen:  weil zwischen ihnen kein Ton des Accordes c — e — g verdoppelt werden kann; hier die drei Unterstimmen:

Ist es dagegen möglich, zwischen zwei Stimmen eines Accordes Töne desselben Accordes zu verdoppeln, so befinden sie sich in weiter Lage, liegen weit; so hier die drei Oberstimmen: weil zwischen ihnen die hier punktirten Töne g und e desselben Accordes (c — e — g) verdoppelt werden können.

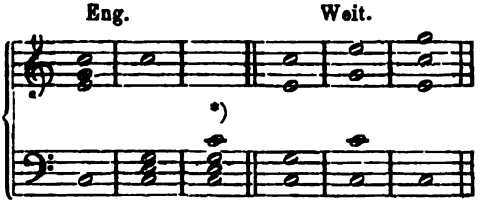
Bisher haben wir die Mittelstimmen unserer Uebungen so gelegt, dass sie unter sich und mit der Oberstimme enge Lage

Digitized by Google

bilden. Diejenige Lage eines Accordes, in welcher die Mittel- § 9.
stimmen möglichst nahe an der Oberstimme oder dem Basse liegen oder die Mehrzahl der Stimmen überhaupt eng liegt, heisst enge Harmonielage, enge Harmonie.

Im Gegensatz zu enger Harmonie versteht man unter weiter Harmonie diejenige Lage eines Accordes, in welcher die Mittelstimmen sich von den äusseren Stimmen trennen, sowie auch unter sich einen grösseren Abstand haben. (Elementarl. § 124.)

27.

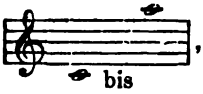


Dreiklänge sind in weiter Harmonie am Instrumente darzustellen.

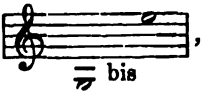
§ 10.

Benennung, Grenzen und Behandlung der Stimmen.

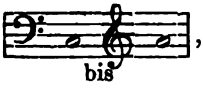
Nach den vier menschlichen Stimmen nennen wir die erste § 10.
(Ober-) Stimme in unseren vierstimmigen Arbeiten: Sopran, die zweite Alt, die dritte Tenor, die vierte Bass. Wir stellen uns von jetzt an diese vier Stimmen als ausführendes Organ unserer Arbeiten vor und bestimmen vorläufig den Umfang des Soprans



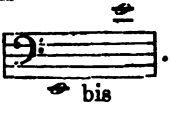
, den des Altes von



, den des Tenores von



, den des Basses von



.

Die höchsten und tiefsten Töne einer Stimme soll man nicht zu häufig hintereinander bringen.

Je tiefer die Stimmen liegen, desto mehr vermeidet man die enge Lage derselben.

*) Ein Beispiel möglichst enger Harmonie, weil die Mittelstimmen möglichst nahe an beiden äusseren Stimmen liegen.

Digitized by Google

§ 10. Zu Gunsten der Stimmführung, oder um eine beabsichtigte Harmonielage durchzuführen, kann man ausnahmsweise einen Ton eines Accordes auslassen und dafür einen andern verdoppeln. Dreiklänge lassen in solchem Falle die Quinte aus.

§ 11.

Gebrauch der weiten Harmonie und der Verbindung beider Harmonieweisen.

§ 11. Der Vortheil der neuen Harmonisirung trifft besonders die Mittelstimmen, welche jetzt nicht mehr der Bewegung der Oberstimme folgen müssen.

Die dadurch gewonnene grössere Freiheit macht es aber nöthig, hier die allgemeinen Gesetze der Stimmführung, soweit sie zunächst in Betracht kommen, zusammenzufassen.

I. Die Hauptfehler der Stimmführung ergeben sich aus der gleichen Richtung der Stimmen, die man musikalisch als

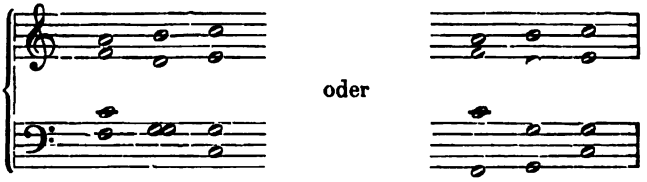
gerade Bewegung

bezeichnet und werden durch die entgegengesetzte Richtung, Gegenbewegung, vermieden. Doch ist die Gegenbewegung nie auf Kosten der guten Stimmführung (z. B. durch einen Septimensprung des Basses) herzustellen.

Schreibe in einigen, spiele in allen Tonarten die Accordverbindung I IV I V I (§ 5, No. 7) in weiter Harmonie.

Für die Tonleiter ergiebt sich durch den Uebergang aus der engen in die weite Harmonie folgende Art, alle Fehrer von 6 zu 7 zu vermeiden.

28.



eng weit weit eng weit weit

Die umgekehrte Fortschreitung 7 zu 6 lässt sich aber durch die weite Harmonie noch nicht ermöglichen, weil ihr Fehler auf der Accordfolge V IV selbst, nicht auf der Stimmführung beruht.

Digitized by Google

II. Die drei Oberstimmen sollen sich von einander nie weiter entfernen, als höchstens eine Octave. Der Bass darf sich bekanntlich beliebig weit von den anderen Stimmen entfernen, sich ihnen aber auch bis zum Einklang mit dem Tenor nähern. Auch zwei Oberstimmen können gelegentlich einen Einklang, aber keine Einklangfortschreitung bilden. § 11.

III. Die Führung der Mittelstimmen suche womöglich den gemeinschaftlichen Ton in derselben Stimme festzuhalten. Die weite Harmonie gestattet dies in vielen Fällen, wo es die ausschliessliche Anwendung der engen nicht möglich macht, z. B.

29.

Die stufenweise Fortschreitung herrsche vor; besonders suche man gleichzeitiges Springen aller vier Stimmen zu vermeiden, obwohl dies bei verwandten Accorden (d. i. solchen mit gemeinschaftlichen Tönen) von Componisten gelegentlich angewendet wird.

Innerhalb desselben Accordes sind Sprünge zulässig, verminderte und übermässige Intervalle in Mittelstimmen und Bass möglichst zu vermeiden. Sind sie einmal unvermeidlich, so wählt man das verminderte.

Bei aufeinanderfolgenden verschiedenen Accorden sind Octavsprünge zulässig, doch wird sich selten Gelegenheit dazu bieten. Septimensprünge sind unzulässig; grosse Sexten aufwärts nur unter sonst günstigen Verhältnissen der Stimmführung zulässig; grosse und kleine Sexten abwärts zu vermeiden. Ebenso sind in den Mittelstimmen, wie früher im Bass, zwei Quarten- oder zwei Quinten-Sprünge hintereinander in gleicher Richtung (aufwärts oder abwärts) unzulässig, selbstverständlich auch zwei noch grössere Sprünge.

Unmelodische Stimmführung wird man am leichtesten beim **Singen** der einzelnen Stimmen erkennen.

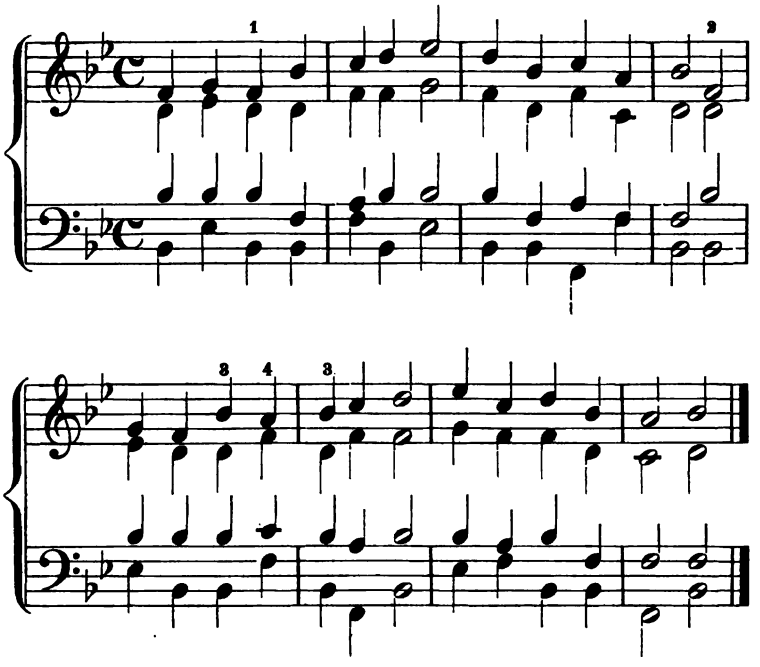
Digitized by Google

§ 11.

Vierte Aufgabe.

Melodien in weiter Harmonie auszuarbeiten.

Muster 4.



1. Schon die drei ersten Accorde sind hier eng genommen worden, weil man sonst genöthigt gewesen wäre, entweder die Unterstimmen in der Tiefe sehr nahe aneinander zu legen, oder schon auf dem zweiten Viertel einen Einklang herbeizuführen.

2. Hier musste die enge Lage gewählt werden, weil f im Tenor eine falsche Quinte zur Folge gehabt oder einen Einklang im nächsten Accord ergeben hätte.

3. Hier ist zu Gunsten weiterer Harmonie die Quinte ausgelassen.

4. Hier nöthigte die Stimmführung zu enger Harmonie.

Man sieht, dass sich die weite Harmonie nicht immer durchführen lässt, sondern aus Rücksicht auf Wohlklang und Stimmführung mit der engen wechselt.

Digitized by Google

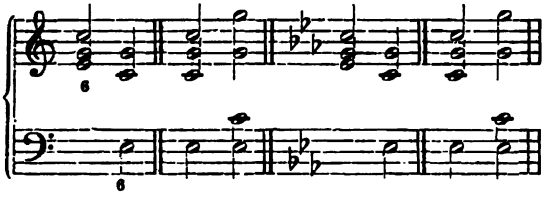
Uebungsstoff bieten die Uebungsbeispiele 1, 2, 3, 10, 11, 12, 13, 14. § 11.

§ 12.

Sext-Accord.

Verändert man die gegenseitige Lage der Töne des Dreiklanges so, dass die Terz in den Bass tritt, so erhält man die erste Umkehrung des Dreiklanges: den Terz-Sext-Accord. § 12.

30.



Terz-Sext-Accord heisst er nach den Intervallen, welche seine Oberstimmen mit dem Bass bilden. Doch wird er gewöhnlich nur Sext-Accord genannt, weil die Terz als durch die Sexte bedingt angesehen wird. Der Sext-Accord des Dur-Dreiklanges hat kleine Terz und kleine Sexte, der des Moll-Dreiklanges grosse Terz und grosse Sexte.

Der Bass des Sext-Accordes wird nicht verdoppelt, weil er im Grund-Accorde Terz war. (Vgl. § 4. Regel.)

Vierstimmige Sext-Accorde der Dreiklänge aller Tonarten sind darzustellen.

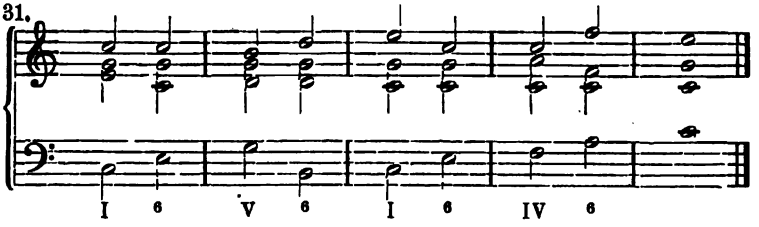
Der Sext-Accord kann, ausser am Schluss und (vorläufig) am Anfang eines Satzes, überall statt des Dreiklanges stehen.

Der Sext-Accord, wie jeder neu hinzutretende Accord, erleichtert uns die gute Stimmführung. Dagegen wird der durchgängige Gebrauch einer bestimmten Harmonielage (enger oder weiter Harmonie) immer weniger möglich.

Für die Mannigfaltigkeit des harmonischen Satzes und die Melodik der Bassstimme ergiebt der Sext-Accord einige Vortheile durch Wechsel mit dem Grund-Accord:

Digitized by Google

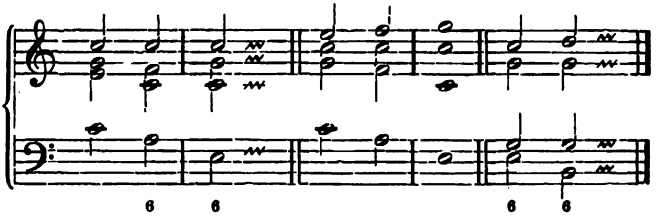
§. 12. 31.



Auf gleiche Art in Moll.

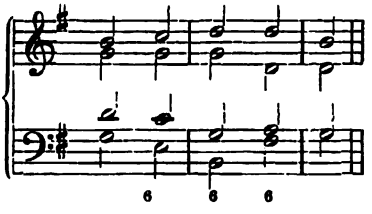
Auch zwei Sext-Accorde hintereinander, besonders in Dur und in der Folge des ersten Beispieles No. 32, sind bei den Componisten beliebt.

32.



Selten am Platz sind drei Sext-Accorde hintereinander.

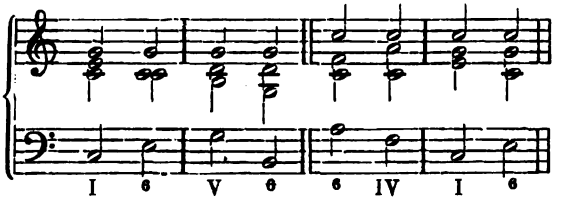
33.



Gegenüber dem Grund-Accord dient nämlich die Umkehrung der grösseren Leichtigkeit und Beweglichkeit des Satzes besonders durch melodischere Fortschreitung des Basses. Wird dieselbe Umkehrung mehrmals unmittelbar hintereinander gebraucht, so geht dieser Vortheil verloren und schreitet der Bass in denselben grossen Sprüngen fort wie vorher.

Die Vortheile, welche der Sext-Accord bei Tonwiederholung in der gegebenen Melodie gewährt, zeigen folgende Beispiele:

34.



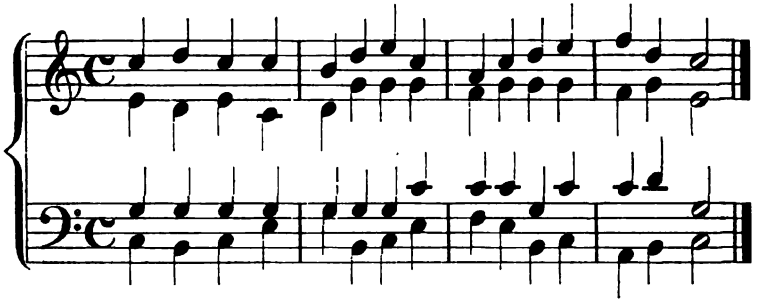
Digitized by Google

§ 12.

Fünfte Aufgabe.

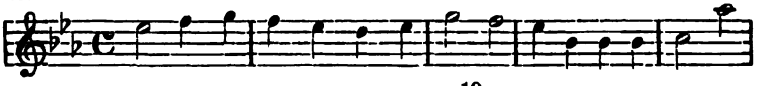
Die folgenden Uebungsbeispiele mit Anwendung des Sext-Accordes vierstimmig zu setzen.

Muster 5.

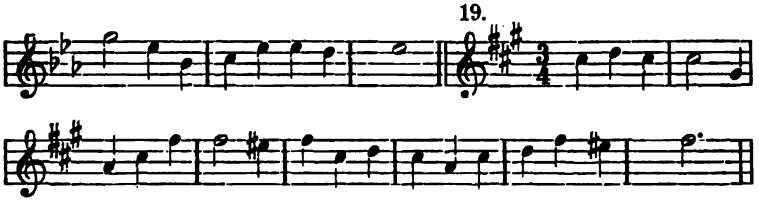


Uebungsbeispiele.

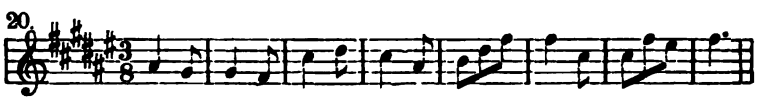
18.



19.



20.



Ferneren Uebungsstoff bieten alle früheren Beispiele.

§ 13.

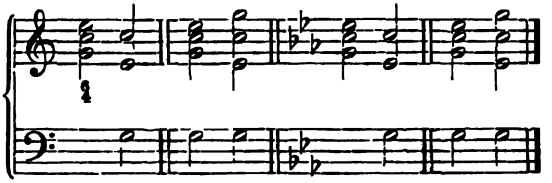
Quart-Sext-Accord.

§ 13. Dadurch, dass man die Quinte des Dreiklanges in den Bass nimmt, entsteht die zweite Umkehrung des Dreiklanges, welche nach den Interwallen ihrer Oberstimmen zum Bass Quart-Sext-Accord genannt wird.

Digitized by Google

§ 13.

35.



Der Quart-Sext-Accord des Dur-Dreiklanges hat eine reine Quarte und grosse Sexte, der des Moll-Dreiklanges eine reine Quarte und kleine Sexte.

Die Regel, dass die Terz des Dreiklanges nicht verdoppelt werden darf, gilt auch für die Sexte des Quart-Sext-Accordes, welche im Dreiklang Terz war.

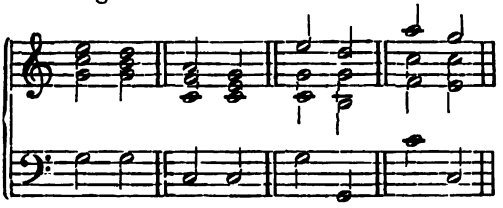
Vierstimmige Quart-Sext-Accorde der Dreiklänge aller Tonarten sind darzustellen.

Die Anwendung des Quart-Sext-Accordes ist an verschiedene Bedingungen geknüpft. Zum Anfang oder Schluss eines Satzes ist er noch weniger geeignet als der Sext-Accord.

Wir brauchen ihn zunächst nur in folgenden Fällen:

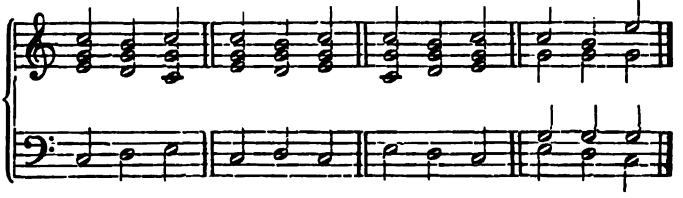
1. Wenn der Quart-Sext-Accord in den Dreiklang auf demselben Basston übergeht, wobei der Quart-Sext-Accord auf relativ gutem Takttheil (oder Taktglied) steht, und Quarte und Sexte stufenweise abwärts gehen.

36.



2. Wenn im Bass drei Töne stufenweise fortschreitend aufeinander folgen, kann auf dem mittleren ein Quart-Sext-Accord stehen, dessen Quarte und Sexte nicht durchaus an stufenweise Fortschreitung gebunden sind. Takttheil gleichgültig.

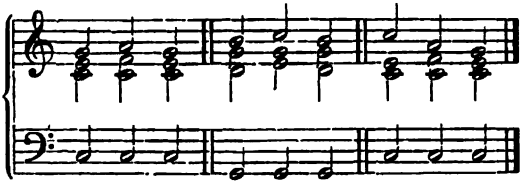
37.



Digitized by Google

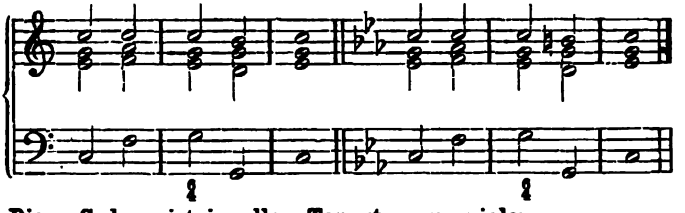
3. Bei drei gleichen Basstönen steht der Quart-Sext-Accord über dem zweiten, wobei Quarte und Sexte stufenweis fortschreiten. Takttheil gleichgültig. § 13.

38.



Aus der Accordverbindung § 5 No. 7 entsteht dadurch, dass man an dritter Stelle statt des tonischen Dreiklanges dessen Quart-Sext-Accord setzt, eine fünfstellige Cadenz:

39.

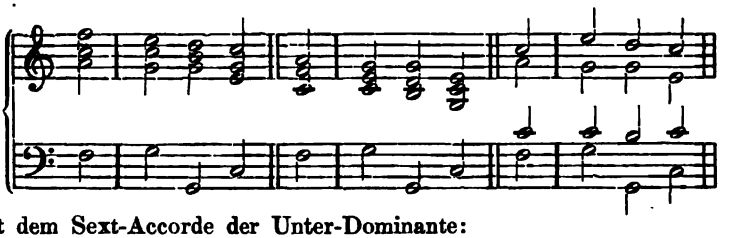


Diese Cadenz ist in allen Tonarten zu spielen.

Sie enthält die bei weitem vorherrschende Anwendung des Quart-Sext-Accordes, dessen Gebrauch sonst sehr beschränkt und gebunden ist.

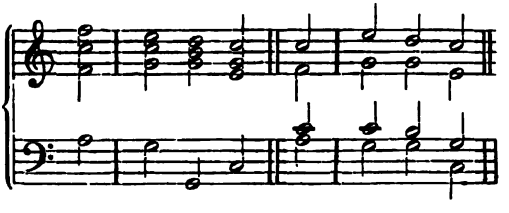
In freieren Varianten:

40.



mit dem Sext-Accorde der Unter-Dominante:

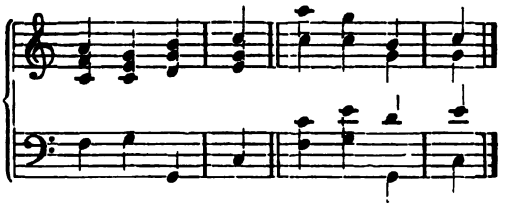
41.



Digitized by Google

§ 13. Die Melodie veranlasst gegen die unter 1. gegebene Anweisung mitunter eine Abweichung von der stufenweisen Fortschreitung der Quarte und Sexte nach unten, wie in folgenden Fällen:

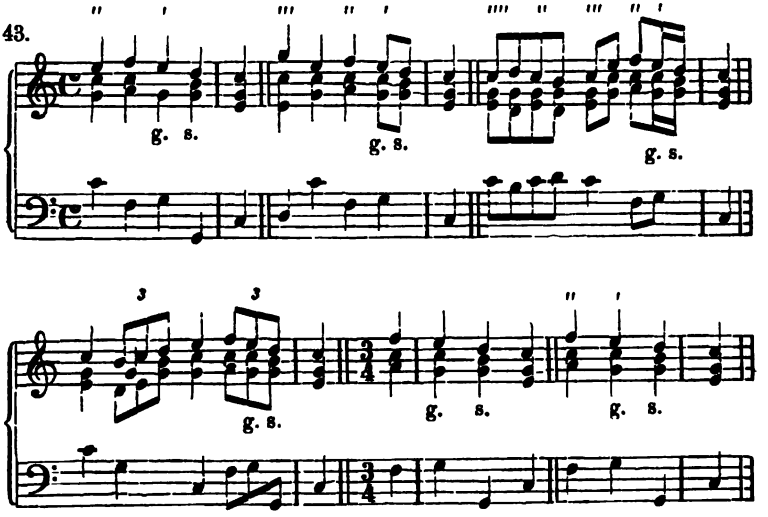
42.



Da bei dieser Cadenz der Quart-Sext-Accord im Vergleich zu dem ihm folgenden Ober-Dominant-Dreiklang immer auf einem relativ guten Takttheil oder Taktglied stehen muss, so ist hier auszusprechen, dass im dreitheiligen Takt und dreitheiligen Unterabtheilungen des Taktes in harmonischer Beziehung der zweite Schlag im Verhältniss zum dritten für gut gilt.*)

g. = gut, s. = schlecht.

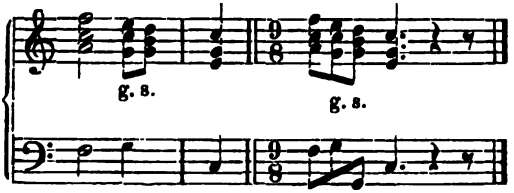
43.



*) Der Grund davon geht die Musikwissenschaft an, die aber keine Beschäftigung für Compositionsschüler ist. Hauptmann giebt von seinem Standpunkt Bescheid darüber in „Harmonik und Metrik".

Digitized by Google

§ 13.

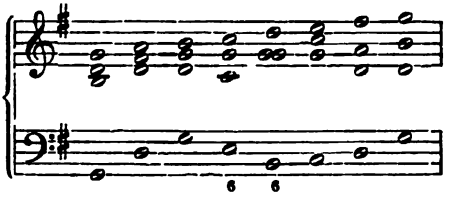


Dergleichen Cadenzen sind am Instrument in Dur- und Moll-Tonarten zu bilden.

Der Gebrauch beider Umkehrungen bietet für die Tonleiter aufwärts kleine Varianten:

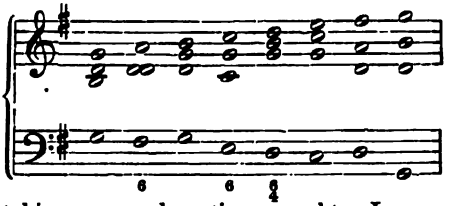
44.

gewöhnlich:



45.

selten:

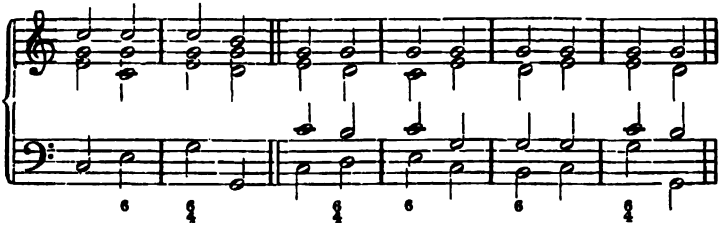


— (G-dur ist hier wegen der stimmgerechten Lage gewählt) —

aus denen sich vorläufig kein besonderer Vortheil ziehen lässt.

Ergiebiger ist der Ertrag für die Tonwiederholung:

46.



Dergleichen Sätze sind am Instrument zu bilden.

Digitized by Google

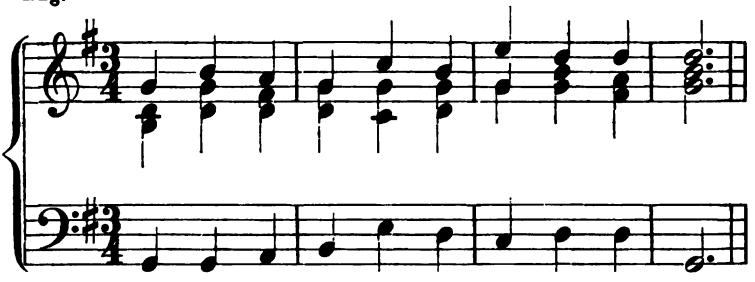
§ 13.

Sechste Aufgabe.

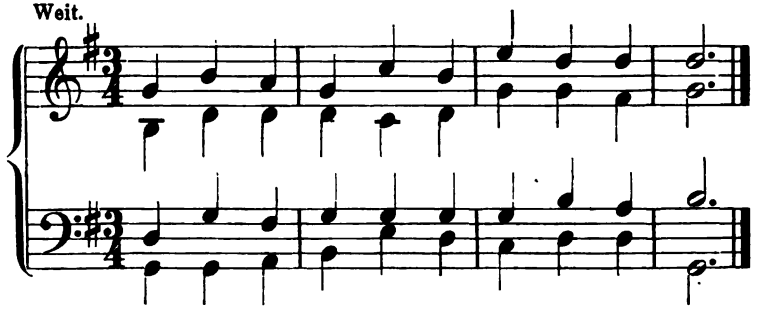
Melodien vierstimmig zu setzen mit Anwendung der drei Dreiklänge und ihrer Umkehrungen in enger und weiter Harmonie.

Muster 6.

Eng.

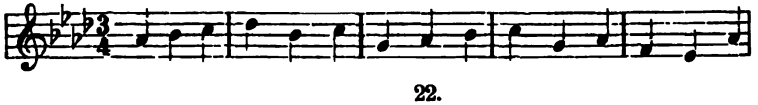


Weit.

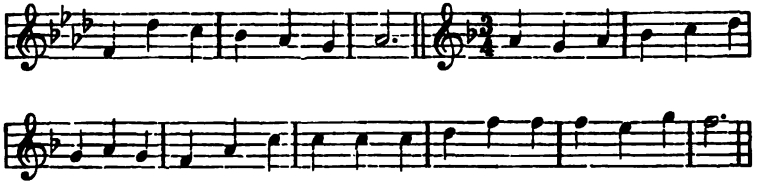


Uebungsbeispiele.

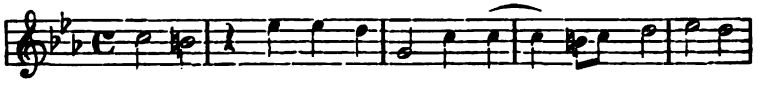
21.



22.

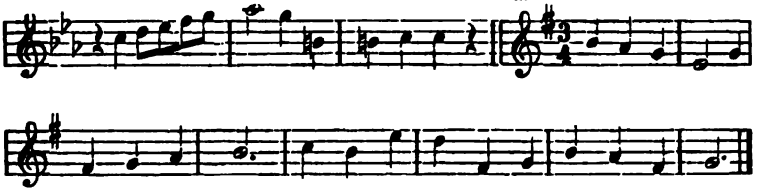


23.



Digitized by Google

24. § 13.



Fernere Uebungsbeispiele sind unter den zur ersten und zweiten Aufgabe mitgetheilten zu wählen.

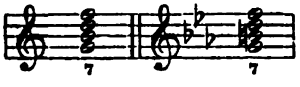
Im Gegensatz zu den Umkehrungen heisst der Dreiklang Grund-Accord. Ebenso heisst jeder andere Accord, der aus einem terzenweisen Aufbau von Tönen besteht. Dur- und Moll-Dreiklänge sind consonirende Accorde, weil sie an keine bestimmte Fortschreitung (Auflösung) gebunden sind.

B. Die dissonirenden Haupt-Accorde.

§ 14.

Dominant-Septimen-Accord.

Erweitert man den Ober-Dominant-Dreiklang zu einem Vierklang, indem man oberwärts noch eine Terz hinzufügt, so erhält man den Terz-Quint-Septimen-Accord. § 14.

47. 

Da der Grundton desselben die Quinte oder Dominante der Tonart ist, wird er Dominant-Septimen-Accord oder schlechtweg Dominant-Accord genannt. Auch unter Septimen-Accord versteht man in der Regel diesen, während man andere Septimen-Accorde durch Zusätze näher bestimmt.

Derselbe ist in allen Dur- und Moll-Tonarten darzustellen.

Die Dominant-Accorde gleichnamiger Tonarten sind gleich.

Die Terz des Dominant-Accordes ist gross, die Quinte rein, die Septime klein.

Digitized by Google

§ 14. Terz und Quinte bilden eine kleine Terz, Terz und Septime eine verminderte Quinte.

Quinte und Septime bilden eine kleine Terz.

Der Dominant-Accord ist an eine bestimmte Fortschreitung (Auflösung) in den tonischen Dreiklang gebunden.

Weil er an eine Auflösung gebunden ist, heisst er dissonirender Accord.

Weil er sich unmittelbar in den tonischen Dreiklang auflösen muss, heisst er dissonirender Haupt-Accord auch Leit-Accord.

Die Auflösung geschieht auf folgende Art:

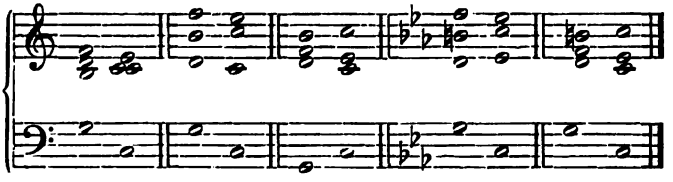
Die Terz (Leitton) geht stufenweise aufwärts in den Grundton des tonischen Dreiklangs.

Die Quinte geht stufenweise abwärts in den Grundton des tonischen Dreiklangs.

Die Septime geht stufenweise abwärts in die Terz des tonischen Dreiklangs.

Der Grundton ist zwar an eine bestimmte Fortschreitung nicht gebunden, doch geht er, wenn er im Grund-Accord auftritt, in der Regel in den Grundton des tonischen Dreiklanges.

48.



Der Dominant-Accord ist mit Auflösung in allen Dur- und Moll-Tonarten darzustellen in enger und weiter Harmonie.

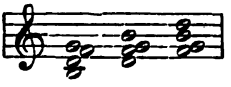
Die regelmässige Auflösung des Dominant-Accordes ergiebt immer einen Dreiklang ohne Quinte.

§ 15.

Umkehrungen des Dominant-Accordes.

§ 15. Der Dominant-Accord hat drei Umkehrungen:

49.



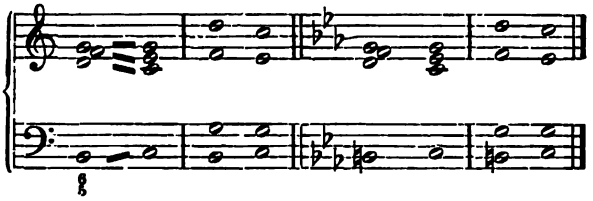
Digitized by Google

Bei der Auflösung werden die Töne derselben ebenso behandelt wie im Grund-Accord, nur der ursprüngliche Grundton bleibt, wenn er als Mittel- oder Oberstimme auftritt, gewöhnlich liegen, um den folgenden Dreiklang zu ergänzen. § 15.

Die Umkehrungen sind:

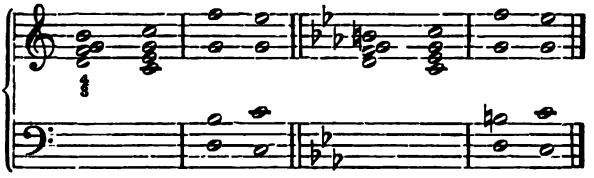
1. Der Quint-Sext-Accord (genauer Terz-Quint-Sext-Accord):

50.



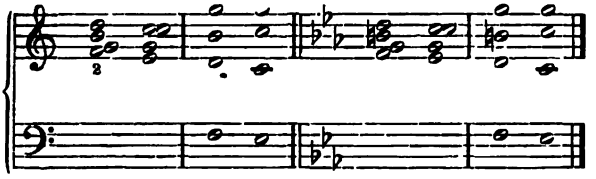
2. der Terz-Quart-Accord (Terz-Quart-Sext-Accord):

51.



3. der Secund-Accord (Secund-Quart-Sext-Accord):

52.



Sie führen die zuerst stehenden Namen nach den Intervallen zwischen dem Bass und denjenigen beiden Tönen, die im Grund-Accord die Septime bildeten.

Bestimme die Intervalle der Umkehrungen unter Voraussetzung enger Lage. Jede dieser Umkehrungen ist mit Auflösung darzustellen in allen Dur- und Moll-Tonarten in enger und weiter Harmonie und verschiedenen Lagen der Oberstimmen.

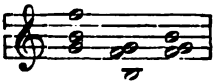
§ 16.

Gebrauch des Dominant-Accordes.

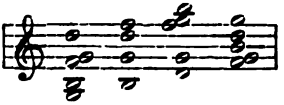
Ausgelassen werden kann im Dominant-Accord die Quinte. § 16.

Digitized by Google

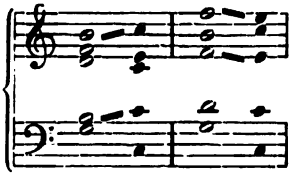
§ 16.

53. 

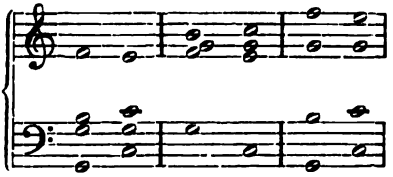
Verdoppelt wird der Grundton.

54. 

Die Verdoppelung der Terz, Quinte oder Septime würde bei regelmässiger Auflösung falsche Octaven ergeben.

55. 

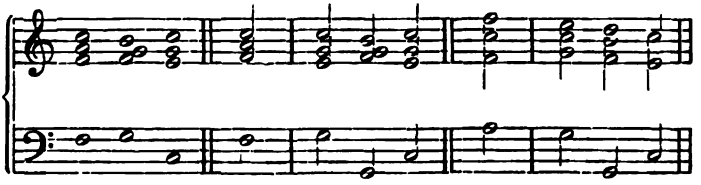
Die Auslassung der Quinte und Verdoppelung des Grundtones giebt vierstimmige Dominant-Accorde, die sich in einen vollständigen Dreiklang auflösen, mithin bei Schlüssen sehr brauchbar sind.

56. 

Bilde dergleichen Schlüsse in allen Tonarten.

§ 17.
Schlusswendungen.

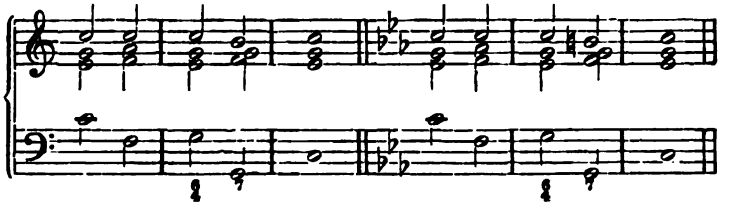
§ 17. Beim Schluss eines Satzes geht in der Regel dem tonischen Dreiklang der Dominant-Septimen-Accord vorauf, und zwar vorzugsweise als Grund-Accord, weil die Fortschreitung des Basses von einem Grundton zum anderen dem Schluss die grösste Festigkeit verleiht. Demnach nehmen die früher aufgestellten Cadenzen gewöhnlich folgende Gestalten an:

57. 

Digitized by Google

und bildet sich aus No. 7 folgende Cadenz: § 17.

58.



welche am Instrument in allen Tonarten zu bilden ist.

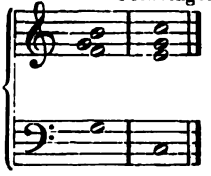
Doch ist dadurch der Gebrauch des Ober-Dominant-Dreiklanges bei Cadenzen keineswegs aufgehoben, vielmehr tritt dieser häufig in bisheriger Weise an die Stelle des Dominant-Septimen-Accordes.

Viele Melodien theilen sich deutlich in Abschnitte, ohne jedoch diese grade durch Pausen hervorzuheben. Die Harmonie hat die Aufgabe, solche Abschnitte auf ihre Weise zu unterstützen, und zwar durch mehr oder weniger vollkommene Schlusswendungen.

Der vollkommenste Ganzschluss ist derjenige, welcher in der Melodie wie im Bass des letzten Accordes den Grundton der Tonart aufweist, wie:

Octavlage.

59.

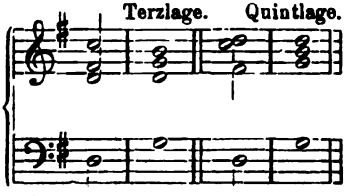


Dieser eignet sich vorzugsweise zum Schlusse eines ganzen Stückes, wiewohl er vom Theilschluss keineswegs ausgeschlossen ist. (Vgl. die Volksmelodie: Heil dir im Siegerkranz.)

Unvollkommen werden Ganzschlüsse dadurch, dass der letzte Melodieton die Terz oder Quinte des Dreiklanges ist.

Terzlage. Quintlage.

60.

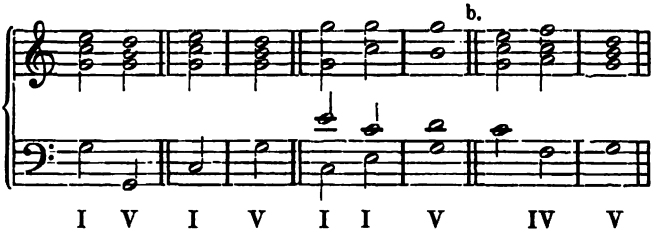


Diese eignen sich sehr zu Theilschlüssen, ohne jedoch vom Hauptschlusse ausgeschlossen zu sein. (Vgl. Muster 6.)

Digitized by Google

§ 17. Ganz besonders geeignet zu Theilschlüssen sind aber die Wendungen auf den Grund-Dreiklang der Ober-Dominante.

61.

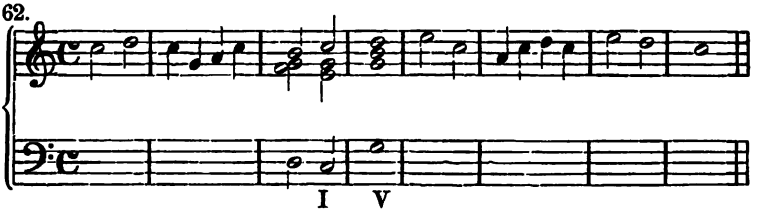


In Moll ebenso.

Bei b. sehen wir die Unter-Dominante dem harmonischen Haltepunkt auf der Ober-Dominante vorangehen, wodurch natürlich die bekannte Fortschreitung (Unter-Dominante, Ober-Dominante, Tonika) bedingt wird.

Solche Theil-Schlusswendungen in die Ober-Dominante heissen Halbschlüsse. Ihre Anwendung hängt von der Beschaffenheit der Melodie ab. Folgende z. B. giebt Gelegenheit zur Anwendung eines Halbschlusses in der Mitte.

62.



Die unten als Muster 7 bearbeitete Melodie giebt auch Gelegenheit zu einem Halbschlusse in der Mitte, doch scheint es dem Charakter der Melodie angemessener, ihn zu vermeiden.

Vollkommene und unvollkommene Ganzschlüsse und Halbschlüsse sind in vielen Dur- und Moll-Tonarten am Instrument zu bilden.

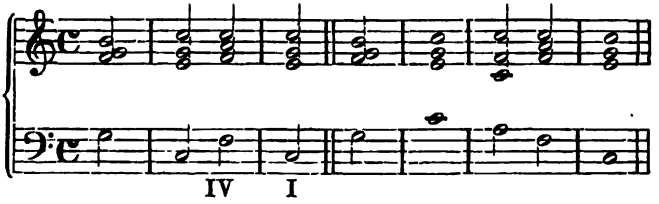
Auf den eigentlichen Schluss folgt bisweilen noch, gleichsam als Anhang, ein Schluss mit dem Unterdominant-Dreiklang: Unterdominant-Schluss.*)

*) Unrichtig zuweilen als Plagalschluss bezeichnet. Diesem entspricht unser Halbschluss. Der phrygische Schluss ist unser IV V in Moll.

Digitized by Google

§ 17.

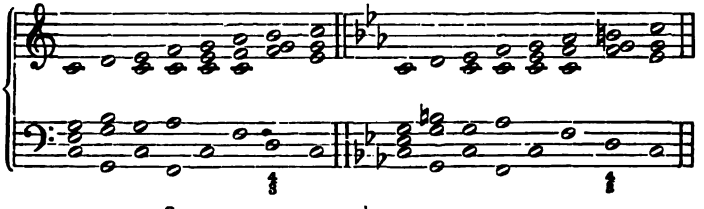
63.



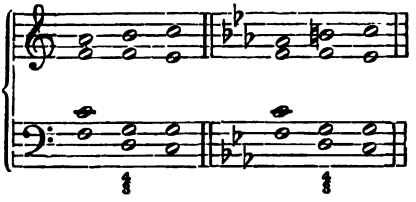
Da sein feierlicher Charakter ihn besonders in geistlicher Musik häufig erscheinen lässt, hat man ihn Kirchenschluss genannt. Zuweilen findet er sich ohne vorhergegangenen Dominantschluss.

Die Tonleiter aufwärts erhält durch den Dominant-Septimen-Accord einen besseren Schluss, wenn man sich des Terz-Quart-Accordes bedient:

64.



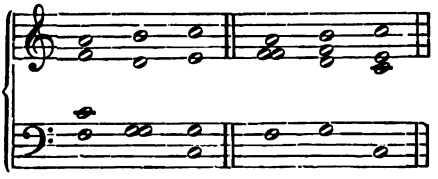
65.



Diese Tonleiter ist in allen Dur- und Moll-Tonarten am Instrument zu bilden.

Der Gebrauch des Grundaccordes zu gleichem Zweck ist noch immer misslich.

66.

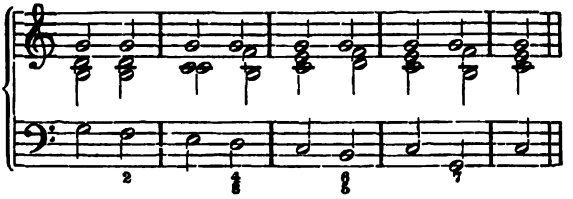


Auch zur Tonwiederholung in der Melodie trägt der Septimen-Accord bei, indem alle seine Lagen sich gegen die Dominante auflösen können.

Digitized by Google

§ 17.

67.



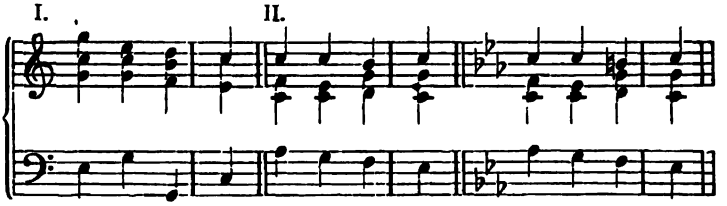
Dergl. ist am Instrument in verschiedenen Tonarten auszuführen.

§ 18.

Der Dominant-Septimen-Accord und der tonische Quart-Sext-Accord.

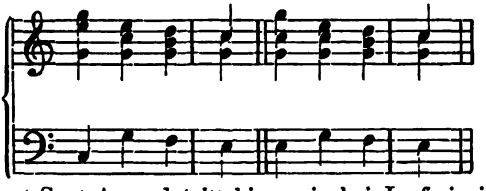
§ 18. Die folgenden Fortschreitungen entsprechen den § 13 gegebenen Regeln über die Behandlung des Quart-Sext-Accordes:

68.



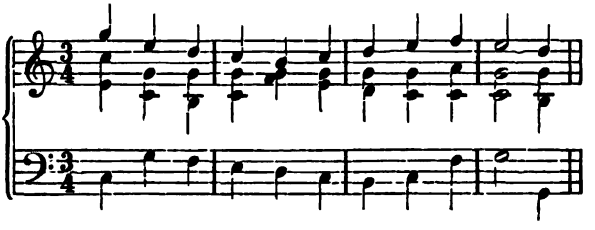
Aus der Verbindung beider Fälle ergiebt sich folgende freiere Behandlung des Quart-Sext-Accordes, deren wir uns von jetzt an gelegentlich bedienen wollen:

69.



Der Quart-Sext-Accord tritt hier, wie bei I., frei ein, und seine oberen Intervalle schreiten stufenweise abwärts fort, der Bass aber schreitet, wie bei II., stufenweise abwärts in den Secund-Accord. Z. B.

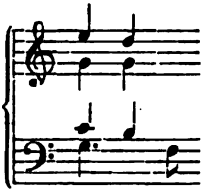
70.



Digitized by Google

Durch eine kleine rhythmische Variante lässt sich strenge Regel- § 18.
mässigkeit herstellen.

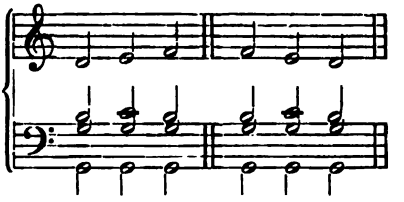
71.



Solche rhythmischen Varianten dienen manchen Unregelmässigkeiten zur Erklärung.

Der Quart-Sext-Accord zwischen zwei anderen Accorden auf demselben Bass bei stufenweiser Fortschreitung der Quarte und Sexte geht auch Verbindungen mit dem Septimen-Accord ein.

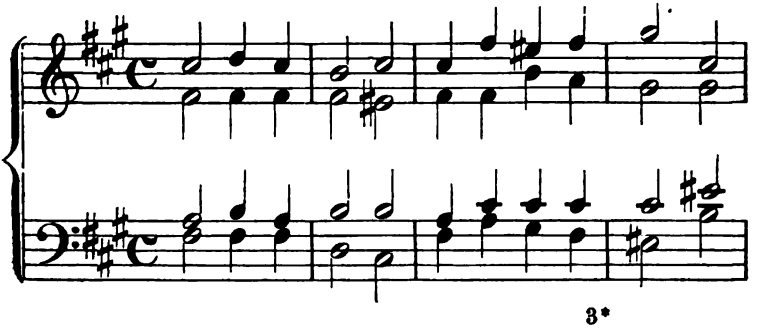
72.



Siebente Aufgabe.

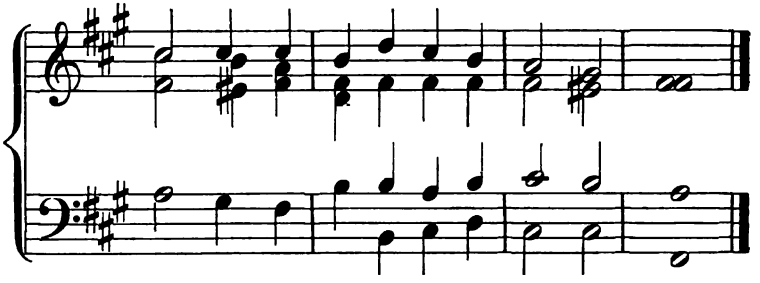
Melodien mit Anwendung des Dominant-Accordes und seiner Umkehrungen vierstimmig zu setzen.

Muster 7.



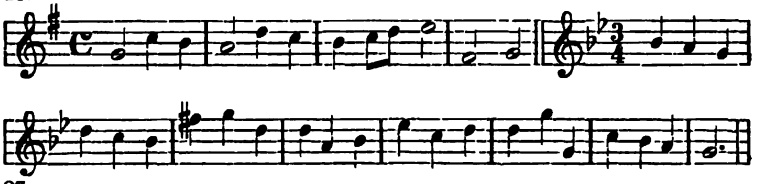
Digitized by Google

§ 18.



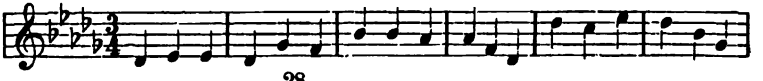
Uebungsbeispiele.

25.

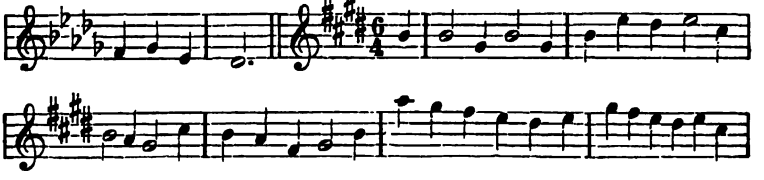


26.

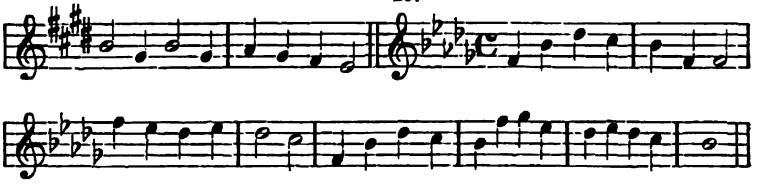
27.



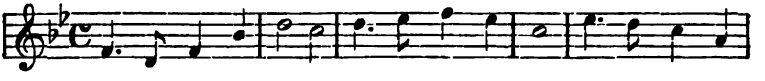
28.



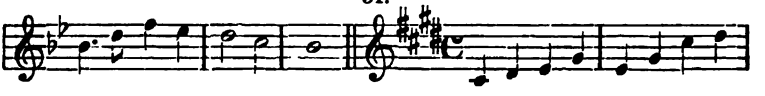
29.



30. HS. HS.

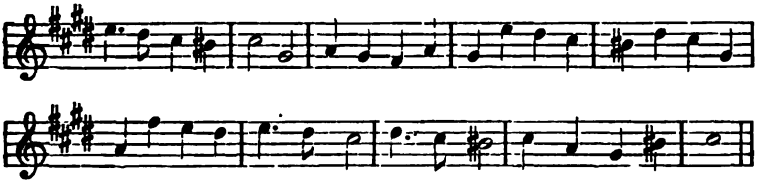


31.

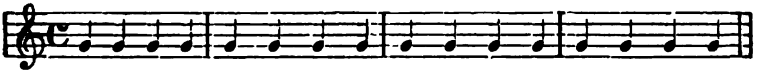


Digitized by Google

§ 18.



Tonwiederholungs-Beispiel.

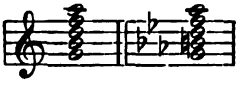


In allen Moll- und Dur-Tonarten zu spielen.

§ 19.

Der Nonen-Accord.

Erweitert man den Dominant-Accord durch eine oberwärts hinzugefügte Terz zu einem Fünfklang, § 19.

73. 

so erhält man einen Accord, der nach seinem äussersten Intervall Nonen-Accord heisst.

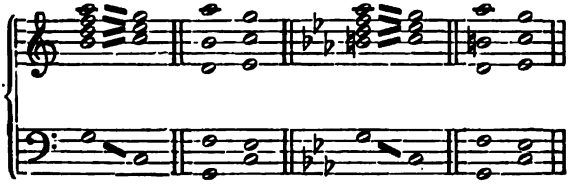
Da in Dur die None gross ist, heisst dieser Accord in Dur der grosse Nonen-Accord.

Da in Moll die None klein ist, heisst dieser Accord in Moll der kleine Nonen-Accord.

Er ist, wie der Dominant-Septimen-Accord, ein dissonirender Haupt-Accord, d. h. an unmittelbare Auflösung in den tonischen Dreiklang gebunden.

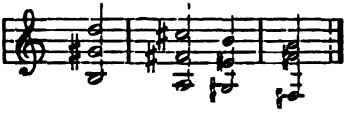
Die None wird stufenweise abwärts in die Quinte des tonischen Dreiklanges aufgelöst, die übrigen Intervalle ebenso, wie im Dominant-Accord.

Nur die Quinte muss sich im grossen Nonen-Accord aufwärts auflösen, um falsche Quinten zu vermeiden.

74. 

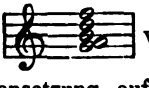
Digitized by Google

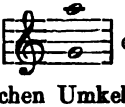
§ 19. Obgleich in Moll wirklich falsche Quinten durch diese Auflösung nicht entstehen würden, da eine von beiden Quinten keine reine ist, vermeidet man doch auch in Moll diese Auflösung möglichst. Das Mollgeschlecht zeigt hier, wie in anderen Fällen, eine eigenthümliche Abhängigkeit vom Durgeschlecht: es gelten nämlich Fortschreitungen, die in Dur wirklich falsch sind, obgleich sie in Moll nicht dieselben Regeln verletzen, dennoch auch hier für incorrekt und werden deshalb vermieden. Man wird sich leicht davon überzeugen, wenn man Tonreihen, wie diese:

75. 

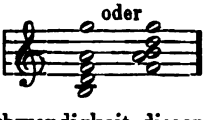
aufmerksam hört. Die frühere Annahme sogenannter verdeckter Quinten und Octaven, die für ähnliche Fälle aufgestellt wurde, widerspricht zu sehr der Natur unseres Tonsystems, als dass sie noch in die Compositionslehre aufgenommen werden könnte.

Die regelmässige Auflösung des fünfstimmigen Nonen-Accordes ergiebt immer einen Dreiklang mit verdoppelter Terz, nöthigt also zu einer Ausnahme von der oben gegebenen Regel.

Die None darf im Nonen-Accord und dessen Umkehrungen nie so gelegt werden, dass sie zur Secunde wird,  weil dadurch das Prinzip der terzenweisen Zusammensetzung aufgegeben und der Nonen-Accord überhaupt aus der Zahl der Accorde im engeren Sinne gestrichen würde.

Die beiden Stimmen, welche das Intervall der None bilden, dürfen auch nicht gegeneinander umgekehrt werden, so dass die ursprüngliche None in die tiefere, der ursprüngliche Grundton in die höhere Stimme käme; aus  darf also nie werden .

Das Anschlagen einer solchen Umkehrung, z. B.

76. 

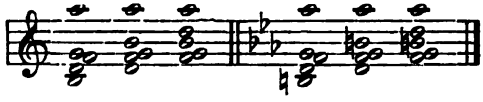
genügt, um von der Nothwendigkeit dieser Ausschliessung zu überzeugen. (Elementarl. § 133.)

Digitized by Google

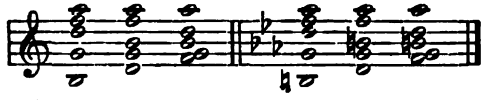
Die None darf also weder zur Secunde zusammengezogen noch zur Septime umgekehrt werden. § 19.

Dadurch ist die Anwendung des Nonen-Accordes und seiner Umkehrungen überhaupt beschränkt, die letzte (vierte) Umkehrung sogar gänzlich ausgeschlossen. Hier folgen die brauchbaren Umkehrungen des Nonen-Accordes in möglichst enger Harmonie.

77.

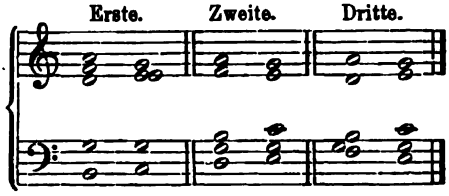


78.



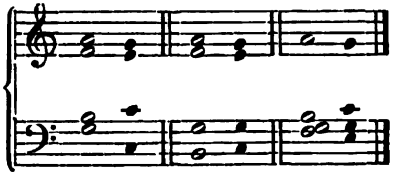
In Folge der Ausschliessung der None von den Mittelstimmen bleiben uns von den drei ersten Umkehrungen nur die, welche die None in der Oberstimme haben.

79.



Der Nonen-Accord wird vierstimmig durch die Auslassung der Quinte. Dadurch fällt nun auch die zweite Umkehrung weg.

80.



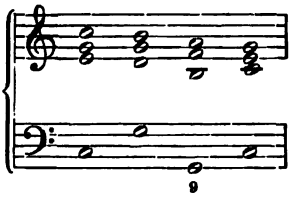
Der Nonen-Accord und seine zulässigen Umkehrungen sind nebst Auflösung in allen Dur- und Moll-Tonarten vierstimmig darzustellen.

Der Nonen-Accord ermöglicht zuerst die Harmoniebildung zur Tonleiter abwärts von der siebenten zur sechsten Stufe.

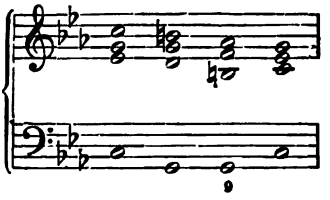
Digitized by Google

§ 19.

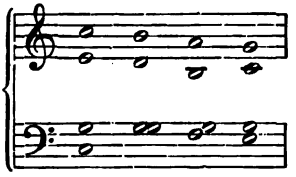
81.



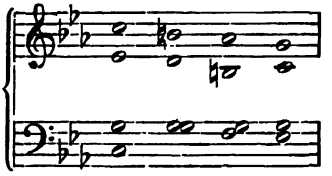
82.



83.



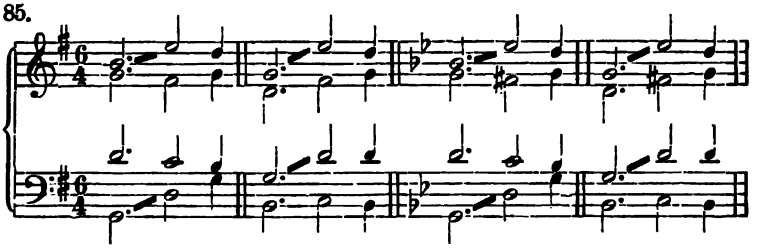
84.



Ein Springen beider Stimmen in die Dissonanz der None ist nicht nur in gerader, sondern auch in Gegenbewegung zu vermeiden.

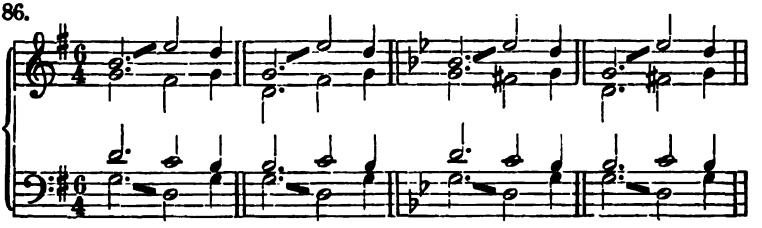
Unzulässig:

85.



Fast ebenso unzulässig in Gegenbewegung:

86.

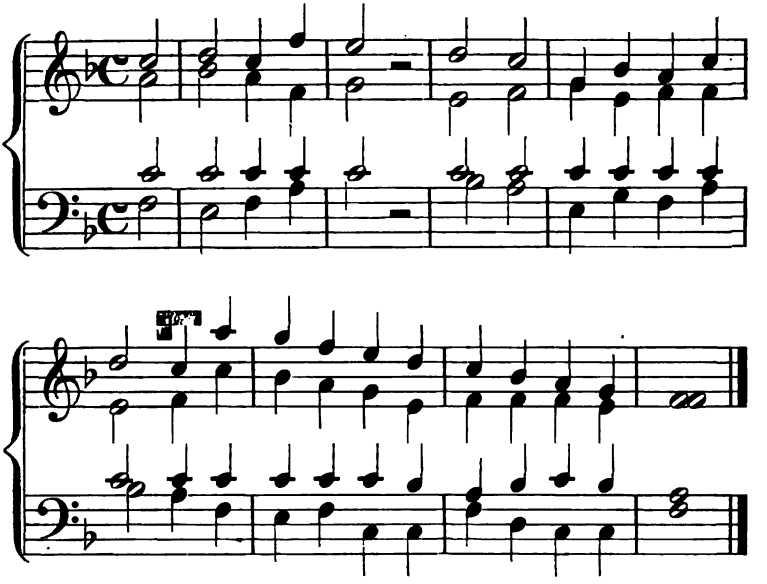


Achte Aufgabe.

Die folgenden Melodien mit Anwendung des Nonen-Accordes und seiner Umkehrungen vierstimmig zu setzen.

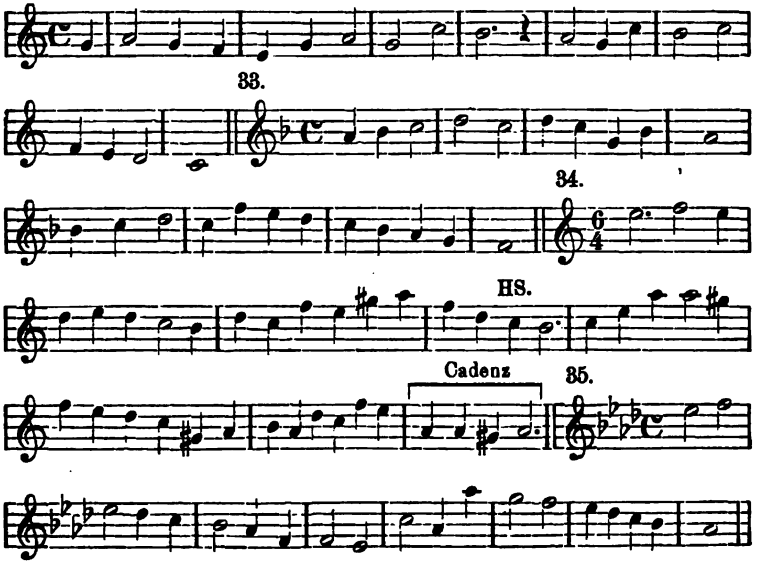
Digitized by Google

Muster 8. § 19.



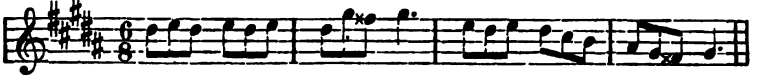
Uebungsbeispiele.

32.

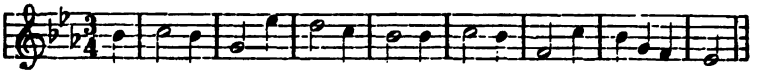


Digitized by Google

§ 19. 36.



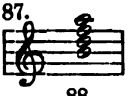
37.

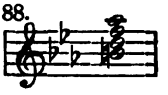


§ 20.

Der kleine und der verminderte Septimen-Accord.

§ 20. Errichtet man auf der Septime der Tonart einen Septimen-Accord, so erhält man

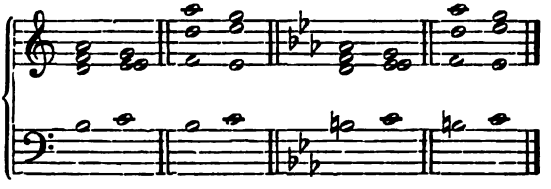
in Dur: den kleinen Septimen-Accord, 87. 

in Moll: den verminderten Septimen-Accord. 88. 

Der kleine Septimen-Accord besteht aus den vier oberen Tönen des grossen Nonen-Accordes, der verminderte Septimen-Accord aus den vier oberen Tönen des kleinen Nonen-Accordes.

Beide sind dissonirende Haupt-Accorde, d. h. lösen sich unmittelbar in den tonischen Dreiklang auf.

Die Auflösung der einzelnen Töne beider Accorde bleibt dieselbe wie beim Nonen-Accord:

89. 

Der kleine Septimen-Accord besteht aus kleiner Terz, verminderter Quinte, kleiner Septime.

Der verminderte Septimen-Accord besteht aus kleiner Terz, verminderter Quinte, verminderter Septime.

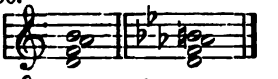
Die einander nächstliegenden Töne bilden im kleinen Septimen-Accord zwei kleine Terzen und eine grosse Terz; im verminderten Septimen-Accord drei kleine Terzen.

Digitized by Google

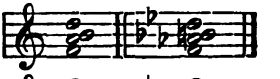
Die Umkehrungen beider Accorde führen dieselben Namen, wie die Umkehrungen des Dominant-Septimen-Accordes, nämlich: § 20

90.

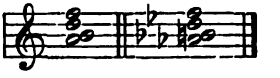
Quint-Sext-Accord:



Terz-Quart-Accord:



Secund-Accord:

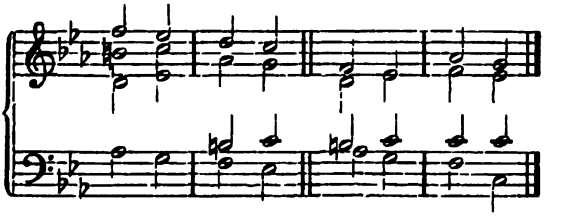


Der kleine Septimen-Accord und seine Umkehrungen werden gleich dem Nonen-Accord so angewendet, dass die ursprüngliche Septime oben liegt, wodurch sein Secund-Accord ausgeschlossen ist.

Für den verminderten Septimen-Accord gilt diese Beschränkung nicht; er ist vielmehr ohne jede Beschränkung in allen Lagen und Umkehrungen anzuwenden.

Die letzte Umkehrung des verminderten Septimen-Accordes löst sich in den tonischen Quart-Sext-Accord auf und ist daher nur anzuwenden, wo dieser regelrecht fortschreiten kann, d. h. in diesem Falle stufenweise abwärts. Z. B.:

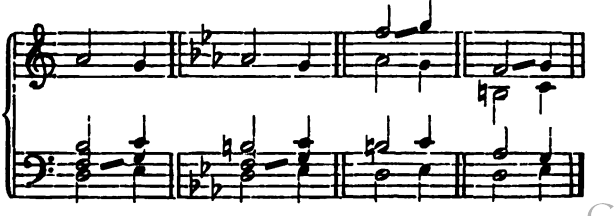
91.



Beide Accorde und ihre Umkehrungen sind mit Auflösung in allen Dur- und Moll-Tonarten darzustellen.

Bei der Auflösung des Quint-Sext-Accordes beider Accorde ist es gestattet, in Ober- und Mittelstimme die ursprüngliche Quinte stufenweise aufwärts zu führen und dadurch die Terz-Verdoppelung in dem folgenden Dreiklang zu vermeiden.

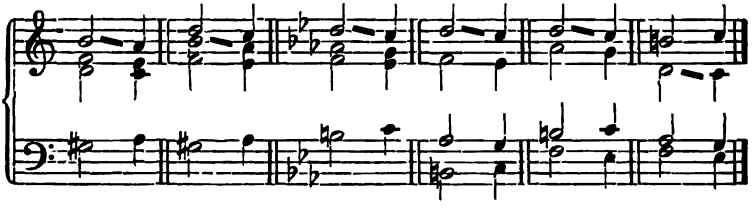
92.



Digitized by Google

§ 20. Im verminderten Septimen-Accord kann die Terz in Grundaccord und zweiter Umkehrung stufenweise abwärts fortschreiten, wenn seine zweite verminderte Quinte (**h-f** in **gis-h-d-f**) zur übermässigen Quarte umgekehrt worden ist.

93.



Während bei der Ausnahme in No. 92 nur die Septime abwärts, die anderen drei Stimmen aufwärts fortschreiten, schreitet hier nur der Grundton aufwärts, die anderen drei Stimmen abwärts fort.

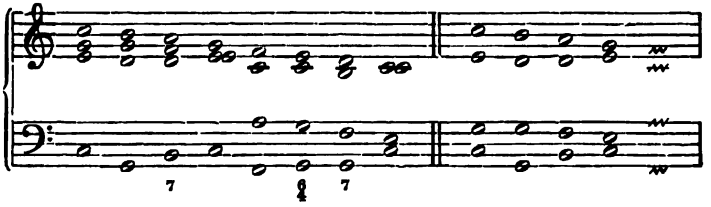
Hiernach kann man den kleinen Septimen-Accord nur bei 6—5 in der Melodie, den verminderten aber bei 2—1, 2—3, 4—3, 4—5, 6—5, 7—8 anwenden.

Der kleine und verminderte Septimen-Accord eignen sich besser als der Nonen-Accord zur Harmonie für die Fortschreitung 7-6 in der Tonleiter abwärts.

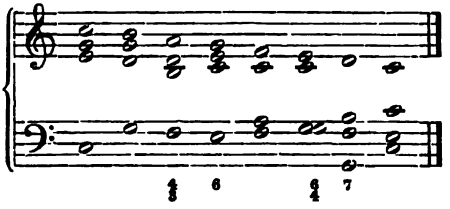
Da wir jetzt erst im Stande sind diese zu harmonisiren, führen wir auch jetzt erst als drittletzten Accord den Quart-Sext-Accord ein, so dass die letzten fünf Accorde unsere fünfstellige Cadenz (§ 13, No. 39) bilden.

94

Dur

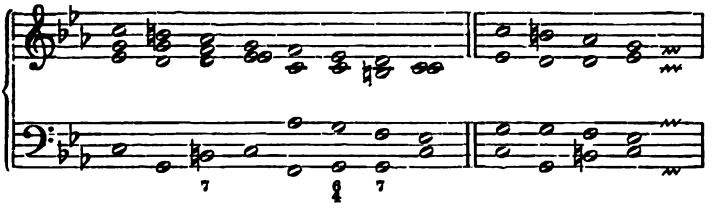


oder 95.



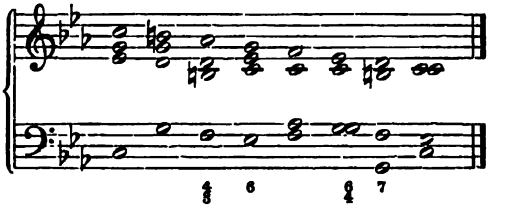
Digitized by Google

96. Moll



§ 20.

oder 97.

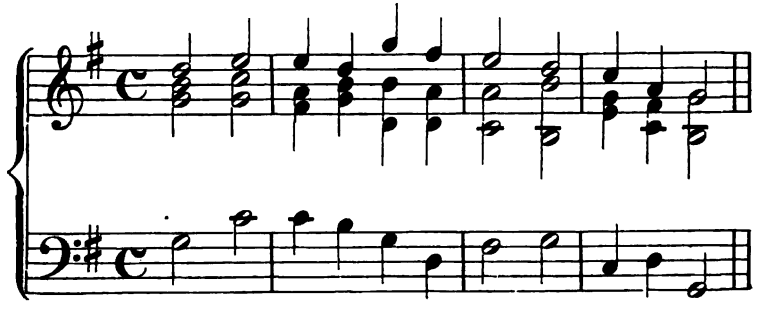


Die Tonleiter ist auf- und abwärts in allen Tonarten auswendig zu spielen. Für aufwärts siehe S. 33, § 17, No. 64.

Neunte Aufgabe.

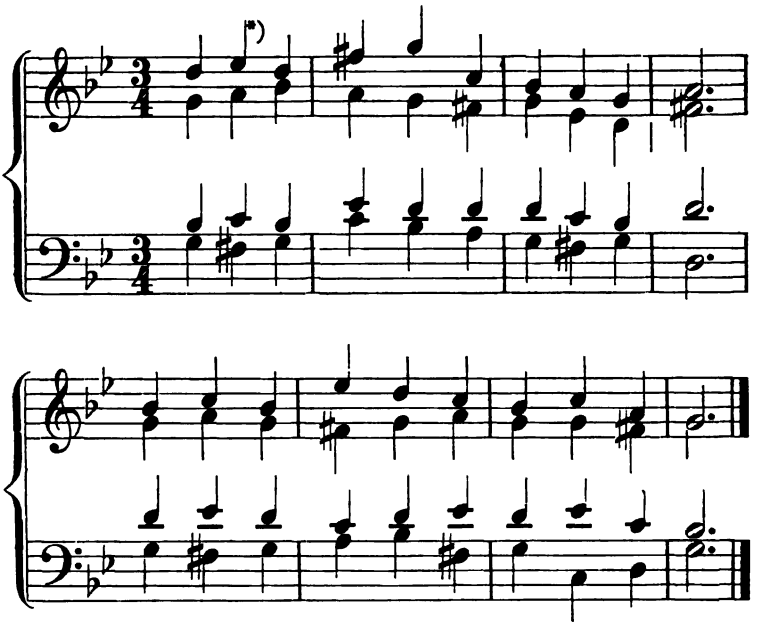
Die folgenden Melodien mit Anwendung des kleinen Septimen-Accordes (in Dur) und des verminderten (in Moll) vierstimmig zu setzen.

Muster 9.



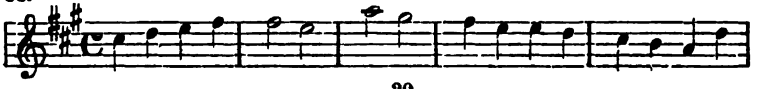
Digitized by Google

§ 20.

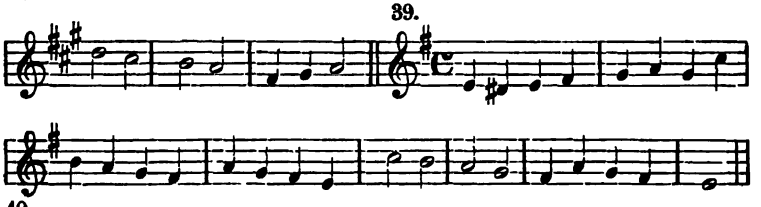


Uebungsbeispiele.

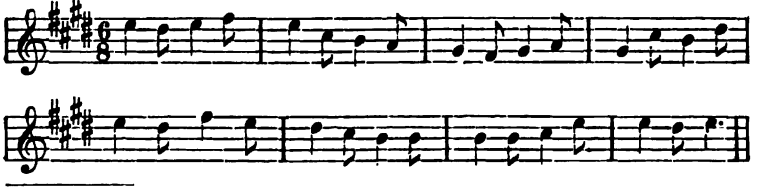
38.



39.



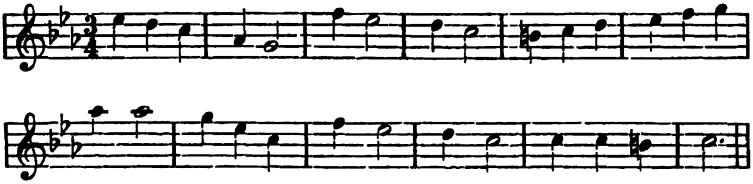
40.



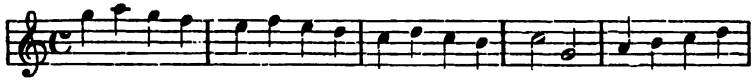
*) Hier folgt auf die reine Quinte die verminderte. Obwohl das Ohr nichts dagegen einzuwenden hat, nimmt doch das Auge und die unbewusste Vorstellung der Durtonart Anstoss daran.

Digitized by Google

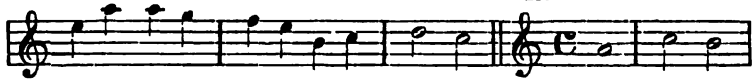
41. § 20.

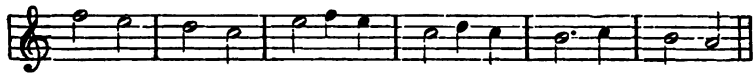


42.

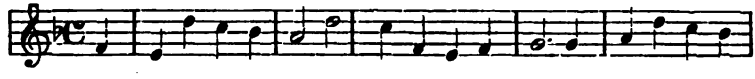


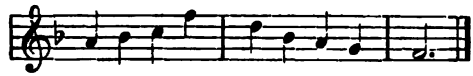
43.





44.



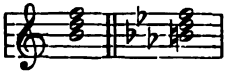


§ 21.

Der verminderte Dreiklang.

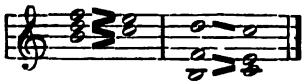
Errichtet man auf der Septime der Tonart einen Dreiklang, so erhält man in Dur und Moll denselben verminderten Dreiklang. § 21.

98.



Der verminderte Dreiklang besteht in Dur und Moll aus den drei oberen Tönen des Dominant-Septimen-Accordes, und wird wie diese behandelt.

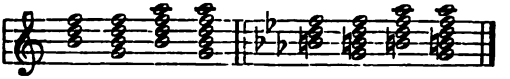
99.



Er bildet einen Theil jedes der anderen dissonirenden Hauptaccorde:

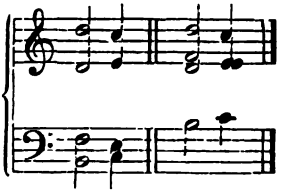
Digitized by Google

§ 21.

100. 

ist aber zur Feststellung der Tonart am wenigsten geeignet, weil er nicht nur mit einem Neben-Dreiklang, sondern auch mit Bruchstücken verminderter Septimen-Accorde verwechselt werden kann.

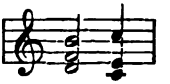
Vierstimmig wird er durch Verdoppelung der Terz.

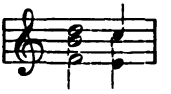
101. 

Seine Auflösung ergiebt einen Dreiklang ohne Quinte mit verdoppelter Terz.

Seine beiden Umkehrungen heissen, wie die jedes Dreiklanges:

102.

Sext-Accord 

Quart-Sext-Accord 

Die Oberstimmen bilden mit dem Bass

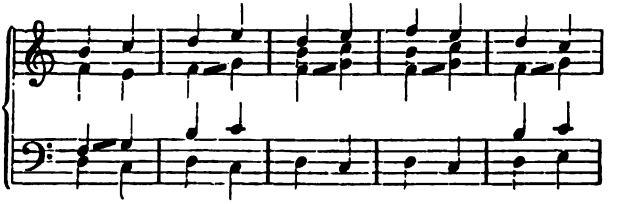
im Grund-Accord: kleine Terz und verminderte Quinte;

im Sext-Accord: kleine Terz und grosse Sexte;

im Quart-Sext-Accord; übermässige Quarte und grosse Sexte.

Bei der Auflösung des Sext-Accordes des verminderten Dreiklanges haben wir eine ähnliche Freiheit, wie beim Quint-Sext-Accord des kleinen und verminderten Septimen-Accordes, nämlich:

Die ursprüngliche Quinte darf in den Mittelstimmen aufwärts geführt werden. Wegen dieser doppelten Auflösung verdoppelt man sie auch, aber nur in dieser ersten Umkehrung.

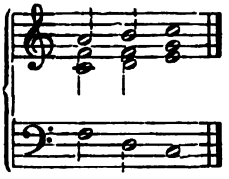
103. 

Digitized by Google

Der verminderte Dreiklang und seine Umkehrungen sind mit Auflösung in allen Dur- und Moll-Tonarten darzustellen. § 21.

Der Sext-Accord des verminderten Dreiklanges kann in der Tonleiter aufwärts, No. 64, statt des Dominant-Septimen-Accordes stehen, wodurch der Schluss an Festigkeit verliert, aber die Stimmführung erheblich gewinnt.

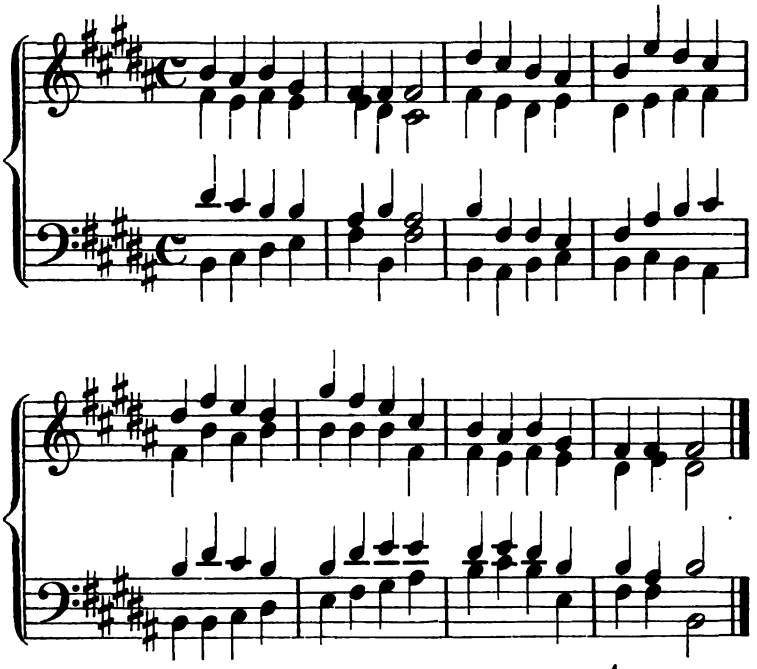
104.



Zehnte Aufgabe.

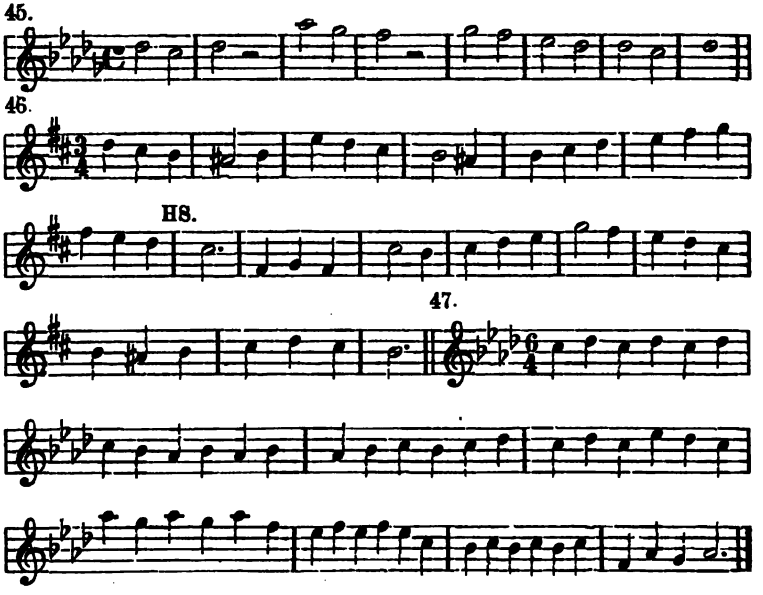
Die folgenden Uebungsbeispiele mit Anwendung des verminderten Dreiklanges vierstimmig zu setzen.

Muster 10.



Digitized by Google

§ 21.



§ 22.
Freierer Gebrauch der Accorde.

§ 22. Dadurch, dass der Schüler bisher

den Quart-Sext-Accord nur unter bestimmten Bedingungen (§ 13, 18),

den Dominant-Accord und den Nonen-Accord nur mit streng regelmässiger Auflösung,

die anderen dissonirenden Haupt-Accorde ebenfalls unter bestimmten Beschränkungen

angewendet hat, ist er in den elementaren Gesetzen der Accord-Fortschreitung und Tonart hinreichend befestigt, um die folgenden Freiheiten verstehen und anwenden zu können.

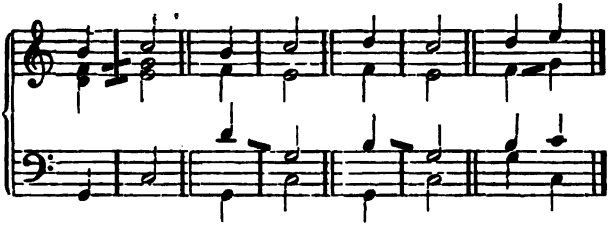
1. Die Quinte des Dominant-Septimen-Accordes kann in allen Stimmen auch stufenweise aufwärts fortschreiten.

2. Zu Gunsten der Vollständigkeit des tonischen Dreiklanges werden, besonders am Schlusse von Sätzen, die Intervalle des Dominant-Accordes in den Mittelstimmen unregelmässig aufgelöst, und zwar in denjenigen Ton, der bei ihrer regelmässigen Auflösung ausfallen würde.

Digitized by Google

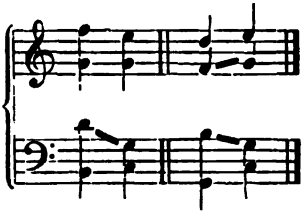
§ 22.

105.



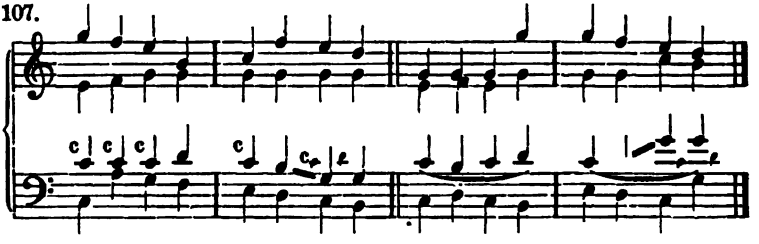
Da die verschiedene Lage der Intervalle eines Accordes auf die Klangwirkung Einfluss hat, so findet solche unregelmässige Auflösung in den Mittelstimmen auch zu Gunsten einer gerade beliebten Accordlage statt.

106.



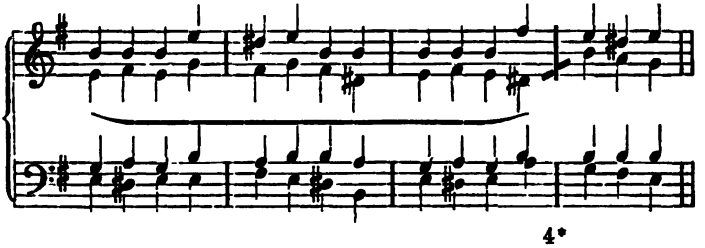
Auch zu Gunsten besserer Stimmführung ist den Mittelstimmen gelegentlich eine unregelmässige Auflösung zu gestatten; z. B. um nicht immer auf denselben Ton oder dieselbe Wendung zurückzukommen:

107.



oder um die Stimme nicht immer in derselben Lage zu halten:

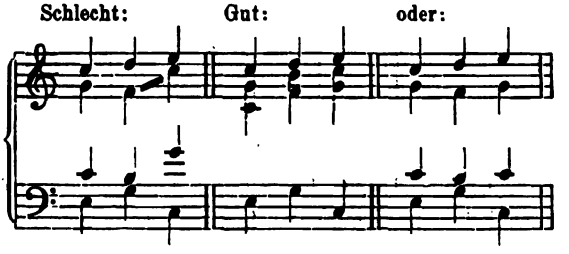
108.



Digitized by Google

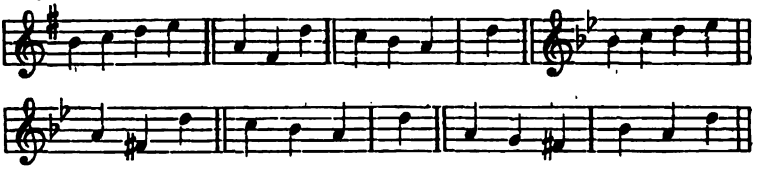
§ 22. Doch dürfen in solchen Fällen nur die Terz und Quinte des Dominant-Accordes sprungweise geführt werden, nicht aber die Septime.

109.



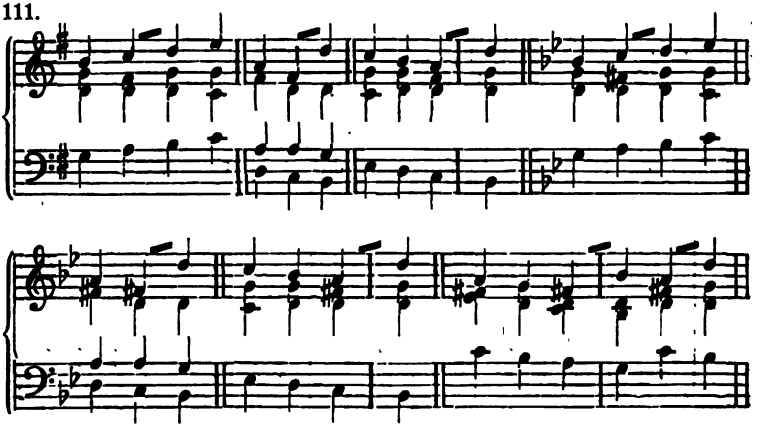
Die Melodie der Oberstimme und das Bedürfniss gleichzeitig guter Stimmführung, besonders des Basses, veranlassen dieselben Freiheiten mit denselben Beschränkungen in der Oberstimme. Sind z. B. folgende Wendungen in der gegebenen Melodie zu finden:

110.



so kann man sie zu Gunsten der Führung des Basses in folgender Art harmonisiren:

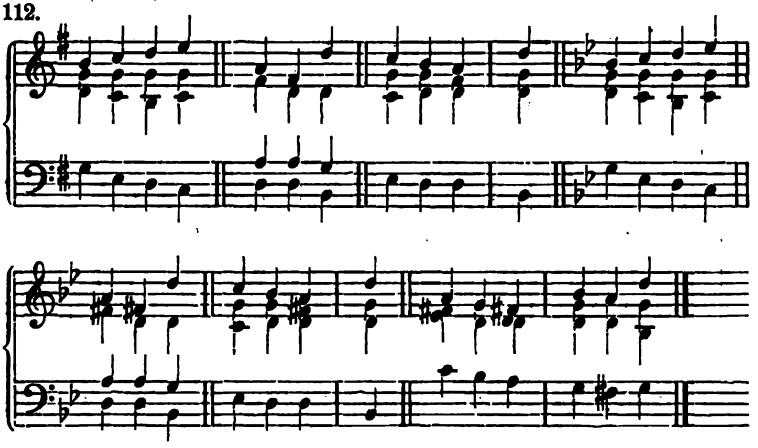
111.



Digitized by Google

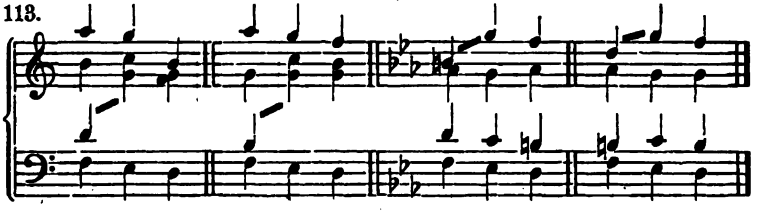
im Vergleich mit welcher regelmässige Behandlung in den meisten Fällen schwerfällig erscheinen würde, wie folgende Beispiele zeigen: § 22.

112.



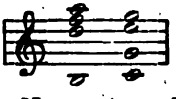
3. Die anderen dissonirenden Hauptaccorde nehmen an denselben Freiheiten Theil:

113.



Bei der Auflösung des kleinen und verminderten Septimen-Accordes brauchen die Meister besonders häufig den Sprung von der Terz derselben abwärts in die Quinte des Dreiklanges in den Mittelstimmen.

114.



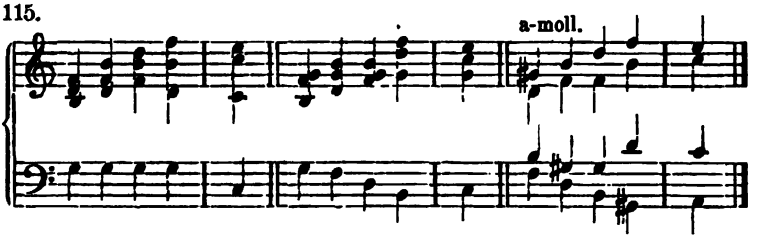
Die None dagegen des Nonen-Accordes und dasselbe Intervall der Tonart als Septime des kleinen und verminderten Septimen-Accordes werden immer regelmässig aufgelöst.

In der Basstimme hat sich der Schüler keine der unter 2 und 3 gegebenen Freiheiten zu gestatten.

Digitized by Google

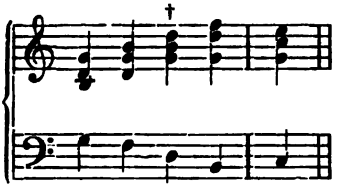
§ 22. 4. Diejenigen dissonirenden Hauptaccorde, welche in allen Lagen und Umkehrungen mit gleichem Rechte erscheinen, d. h. der Dominant-Septimen-Accord, der verminderte Septimen-Accord und der verminderte Dreiklang, können, bevor sie sich auflösen, ihre Lagen und Umkehrungen wechseln, wofern sich nur die zuletzt auftretende Lage oder Umkehrung in zulässiger Weise auflöst.

115.



Hierbei kann zu Gunsten der Stimmführung der Oberdominant-Dreiklang statt des Dominant-Septimen-Accordes eintreten.

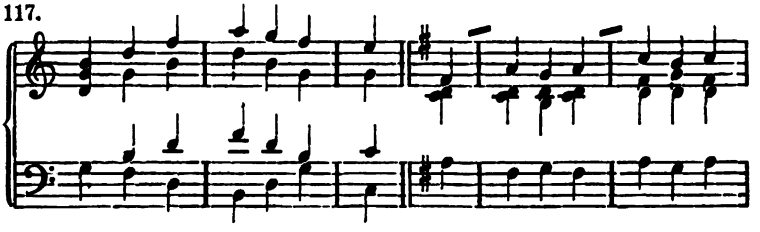
116.



5. Die dissonirenden Hauptaccorde einer Tonart können vor ihrer Auflösung untereinander und mit dem Oberdominant-Dreiklang, als Vertreter des Septimen-Accordes, abwechseln, wofern sich nur der zuletzt auftretende in zulässiger Weise auflöst.

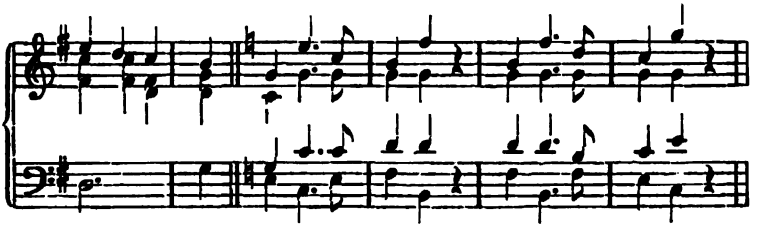
Die None des Nonen-Accordes und die Septime des kleinen Septimen-Accordes dürfen hierbei nie aufwärts geführt werden.

117.



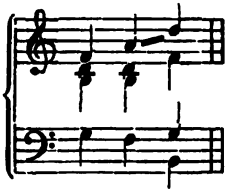
Digitized by Google

§ 22.

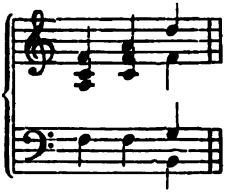


118.

Nicht aber:



Sondern, wenn diese Melodie gegeben:

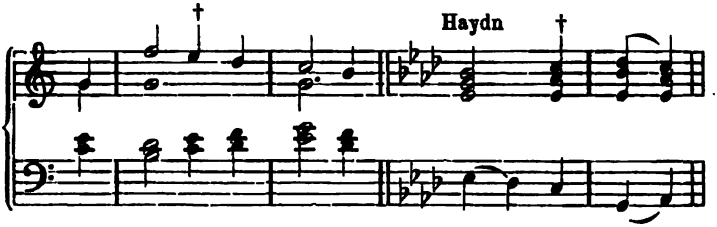


Besseres werden die Accorde des zweiten Capitels möglich machen.

---

6. Zu Gunsten der Melodie und Stimmführung kann die Terz der Dur-Dreiklanges auch da verdoppelt werden, wo die Auflösung des vorhergehenden Accordes es nicht nothwendig macht.

119.

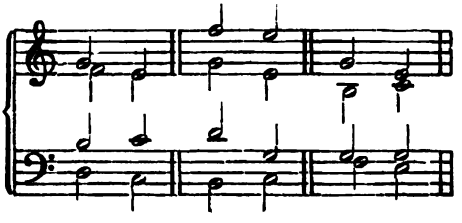


---

7. Der Grundton des Dominant-Septimen-Accordes kann in jedes Intervall des tonischen Dreiklanges fortschreiten. Doch ist dabei die **Regel** zu beobachten, dass man nie in gerader Bewegung aus der Secunde in den Einklang, aus der Septime oder None in die Octave springe.

120.

Falsch:



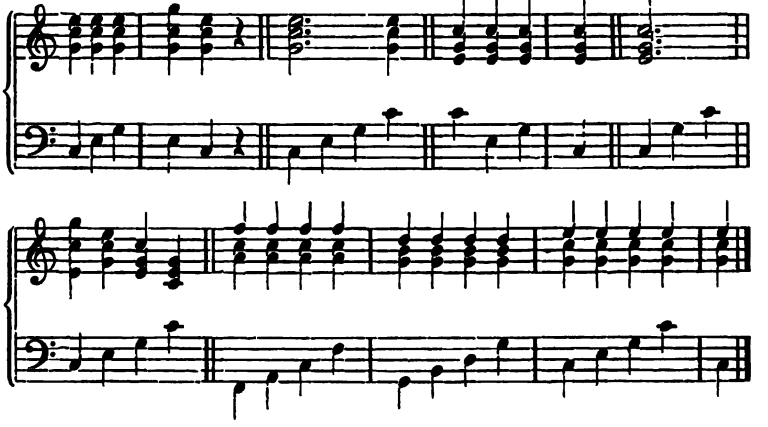
Digitized by Google

§ 22. Bei den Meistern sind solche Fortschreitungen seltener als selbst falsche Quinten und Octaven.

---

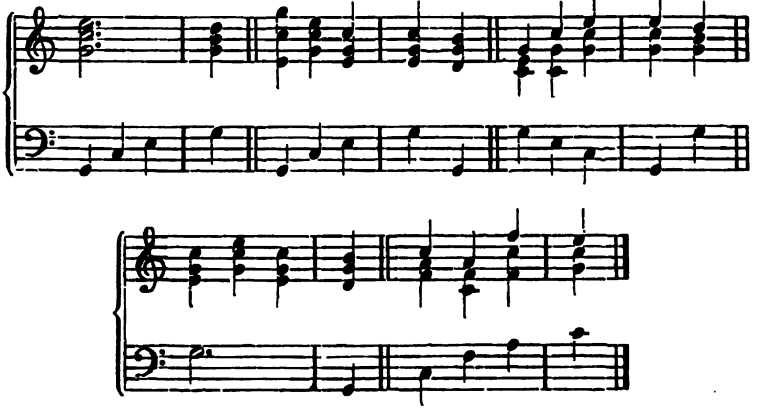
8. Der Quart-Sext-Accord ist, als Umkehrung des Ober-Dominant-Dreiklanges, in freier Behandlung bei springendem Basse vorgekommen. (Hierselbst, 5.) Der tonische und Unter-Dominant-Quart-Sext-Accord nehmen an dieser Freiheit Theil, wenn der Bass sich in den Intervallen dieser Dreiklänge bewegt, wobei auch die Oberstimmen ihre Lage wechseln können:

121.



oder wenn die Auflösung des Quart-Sext-Accordes durch ähnliche accordische Fortschreitungen in Bass, Oberstimmen oder allen Stimmen sich verzögert:

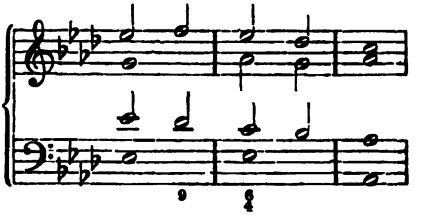
122.



Digitized by Google

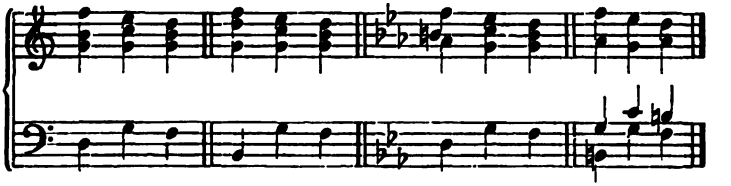
Der Quart-Sext-Accord kann auf den Nonen-Accord folgen, wie auf den Septimen-Accord (No. 72). § 22.

123.



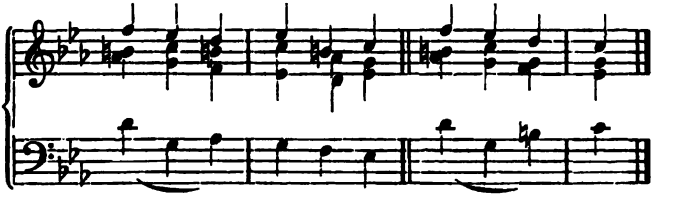
Der Quart-Sext-Accord tritt auch bei sprungweise einführendem Bass zwischen dissonirende Haupt-Accorde.

124.



Fälle wie diese, wo der Bass den Quart-Sext-Accord aufwärts springend erreicht und dann stufenweise abwärts fortschreitet, sind die besten. Weniger gut sind die entgegengesetzten und diejenigen, welche einen durchaus springenden Bass haben.

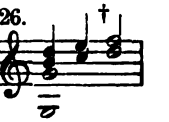
125.



9. Zu Gunsten der Stimmführung können ausser den bereits angeführten Tönen gelegentlich ausgelassen werden:

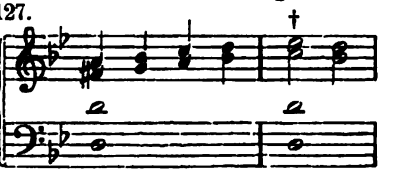
die Terz des Dominant-Septimen-Accordes,

126.



die Terz oder Septime des Nonen-Accordes,

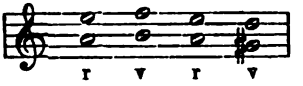
127.



Digitized by Google

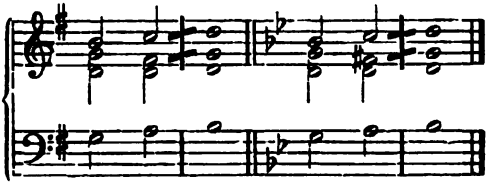
§ 22. die Terz oder Quinte des kleinen und verminderten Septimen-Accordes.

10. Die Quinten-Fortschreitung: rein vermindert

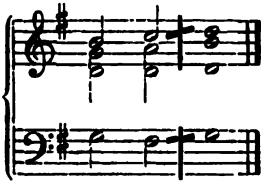
128. 

ist überall richtig, doch erregt die aufwärts gerichtete die zu Muster 9 ausgesprochenen Bedenken, welche gleichen Ursprung mit den zu No. 75, S. 38 gegebenen haben.

Die Quinten-Fortschreitung: vermindert rein **aufwärts** ist zwischen Oberstimmen alltäglich,

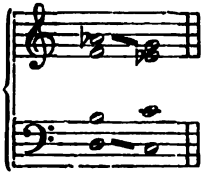
129. 

wird aber zwischen Bass und Oberstimmen

130. 

von den klassischen Meistern vermieden, so dass ihr Vorkommen bei diesen zu den seltensten Ausnahmen gehört, von modernen Meistern aber öfter gebraucht.

Die Quinten-Fortschreitung: vermindert rein **abwärts** wird ebenfalls vermieden und ist zwischen Bass und Sopran so selten, dass man sie als unzulässig bezeichnen kann,

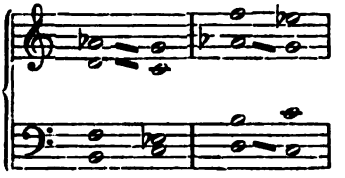
131. Unzulässig 

zwischen Ober- und Mittelstimme, sowie Bass und Mittelstimme zu vermeiden,

Digitized by Google

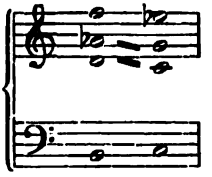
§ 22.

132.



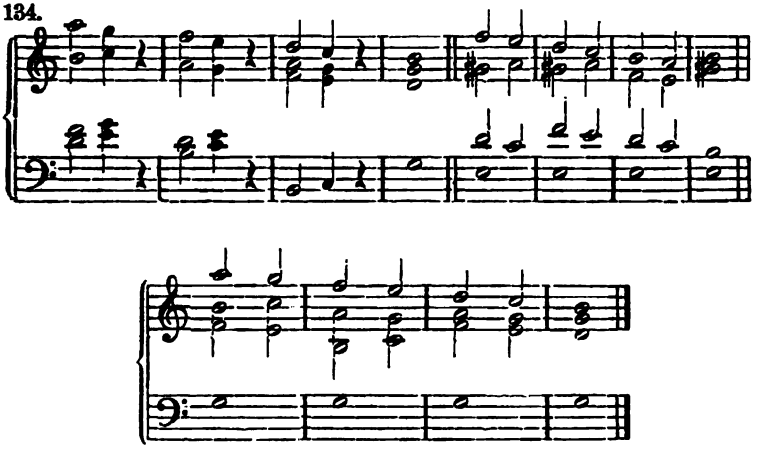
zwischen Mittelstimmen unter sich ausnahmsweise zulässig.

133.



11. Die Septime des kleinen Septimen-Accordes und die None des Nonen-Accordes erscheinen ausnahmsweise in der Mittelstimme.

134.



In vorstehenden Fällen sind die nachfolgenden ungewöhnlichen Lagen durch die vorhergehenden gewöhnlichen eingeführt.

Alle diese Freiheiten gehören wegen ihrer Alltäglichkeit schon in diesen ersten Abschnitt der Kompositionslehre und leuchten dem Schüler, zumal er sie aus seinem praktischen Musiktreiben längst kennt, sofort ein. Ihre Anwendung an der rechten Stelle hängt natürlich von dem durch die bisherigen Uebungen erheblich gestärkten musikalischen Urtheil des Schülers ab.

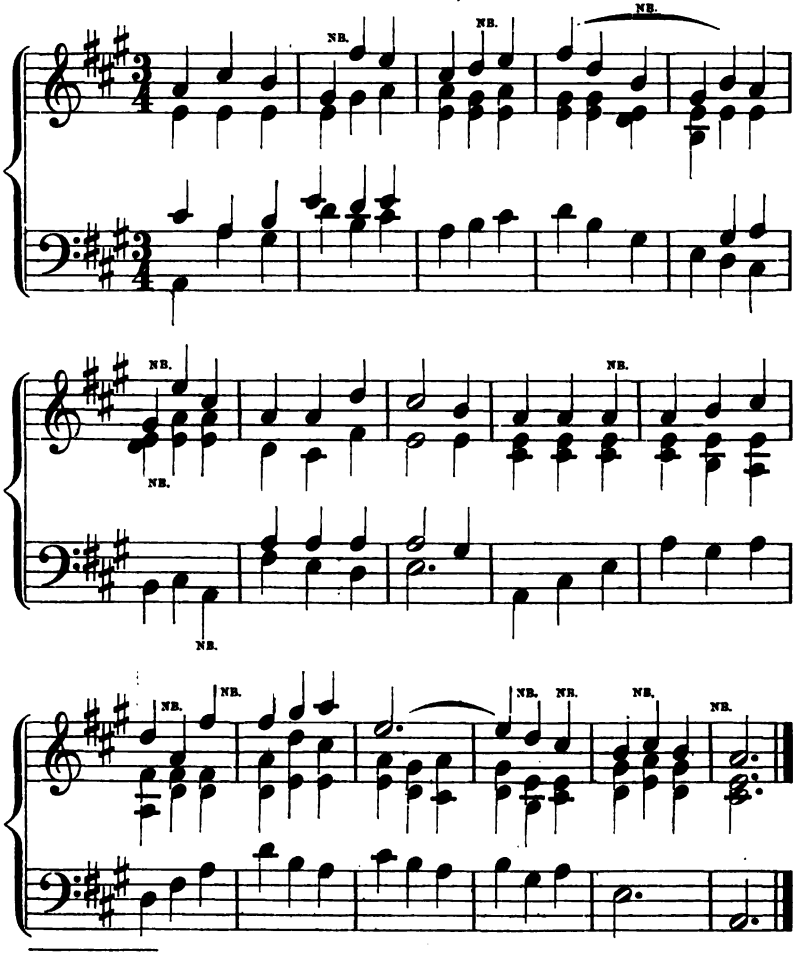
Digitized by Google

§ 22.

Elfte Aufgabe.

Die folgenden Melodien in Dur und Moll mit den sieben Hauptaccorden der Tonart und ihren Umkehrungen, unter gelegentlicher Anwendung der zuletzt gewährten Freiheiten im Gebrauch derselben, vierstimmig zu setzen.

Muster 11.*)



*) NB. bezeichnet hier immer eine Stelle, wo eine der oben mitgetheilten Freiheiten zur Anwendung gekommen ist.

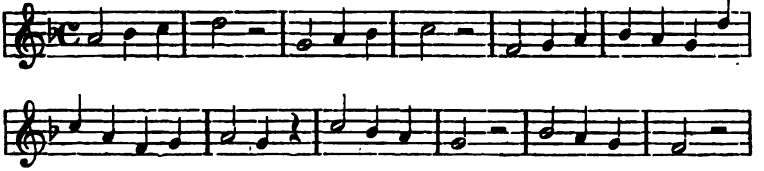
Digitized by Google

§ 22.

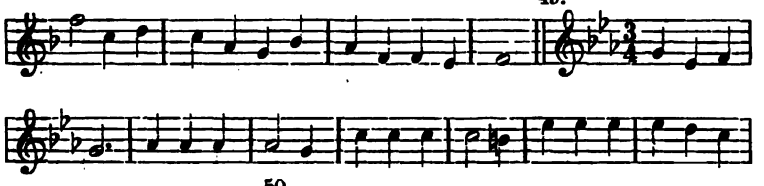
Uebungsbeispiele.

Das Bestreben des Schülers muss dahin gehen, soweit es die Regeln bis jetzt gestatten, einen wohlklingenden, womöglich ausdrucksvollen Satz herzustellen, nicht aber, wo es nicht ausdrücklich verlangt ist, die zuletzt gegebenen Mittel möglichst viel anzuwenden. Die Uebungsbeispiele sind so eingerichtet, dass er ohnehin dazu gezwungen wird.

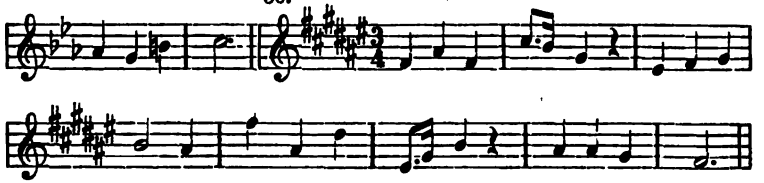
48.



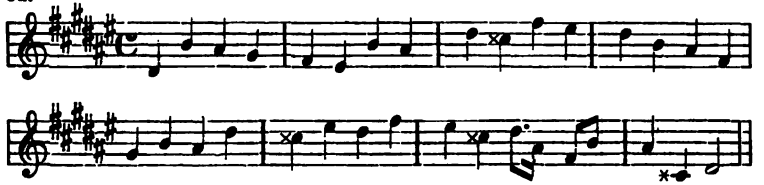
49.



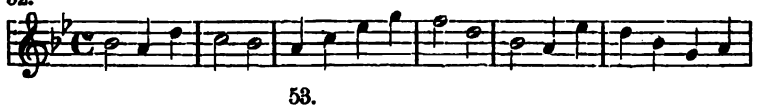
50.



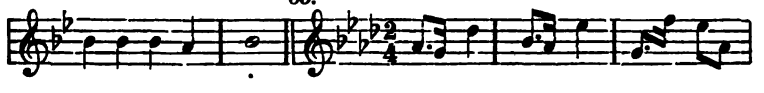
51.



52.

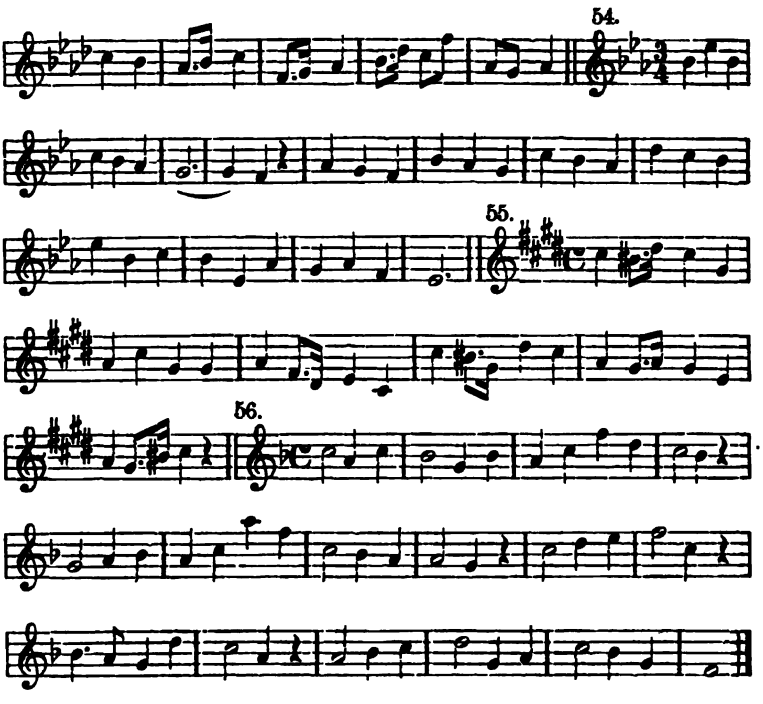


53.



Digitized by Google

§ 22.



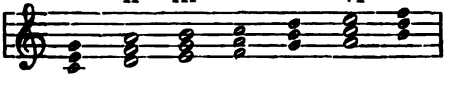
Die Neben-Accorde der Tonart.

§ 23.

Die grossen und kleinen Neben-Dreiklänge.

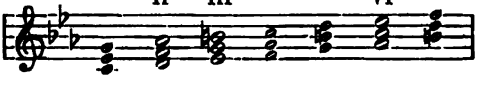
§ 23. Errichten wir auf jedem Tone der Tonleiter einen Dreiklang,

135.



so erhalten wir in Dur ausser den uns bekannten vier Hauptdreiklängen drei kleine Dreiklänge auf der Secunde, Terz und Sexte; in Moll

136.



Digitized by Google

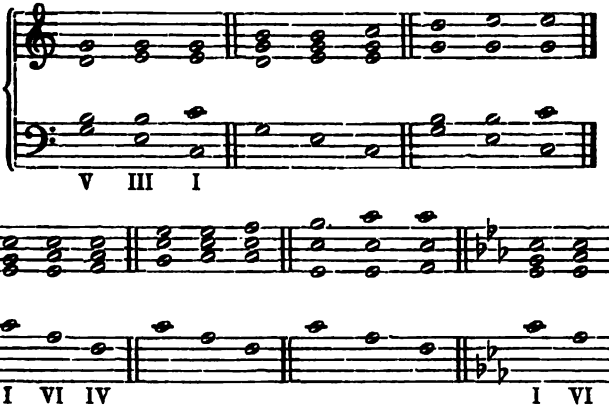
ausser den Hauptdreiklängen einen verminderten Dreiklang auf der Secunde, einen übermässigen Dreiklang auf der Terz und einen grossen Dreiklang auf der Sexte. § 23.

Von diesen Dreiklängen werden die grossen und kleinen als selbständige Accorde gebraucht. Wir haben also in Dur drei, in Moll einen neuen Accord gewonnen. (Die Dreiklänge auf der Secunde und Terz in Moll lassen wir vorläufig noch unberücksichtigt.)

Die Neben-Dreiklänge dienen innerhalb der Tonart vorzugsweise zur Vermittelung zwischen zwei Hauptdreiklängen, mit denen sie je zwei Töne gemeinschaftlich haben:

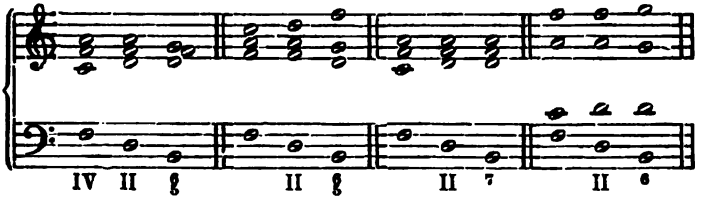
Zwischen Oberdominante und Tonica, zwischen Tonica und Unterdominante.

137.



Auch zwischen Hauptdreiklang und dissonirendem Hauptaccord vermittelt der Nebendreiklang unter gleichen Umständen, wobei auch wieder der Dominant-Dreiklang sein Recht geltend macht den dissonirenden Hauptaccord zu vertreten:

138.



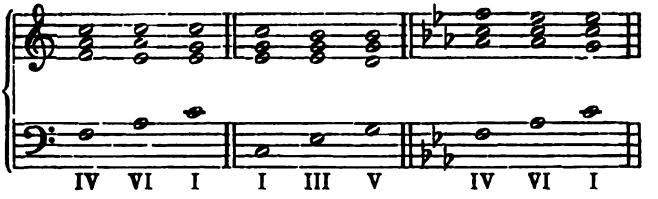
Alle diese Vermittelungen geschehen durch einen terzweise abwärts fortschreitenden Bass. Die Umkehrung der Terzfortschreitung

Digitized by Google

§ 23. in eine Sextfortschreitung ist zu vermeiden, weil sie dem Begriffe des Vermittelns dadurch widerspricht, dass sie über das Ziel hinausspringt.

Die Verbindung der Accorde in umgekehrter Richtung, Unterdominante mit Tonica, Tonica mit Oberdominante, gewinnt nicht den Charakter der Vermittelung, sondern wirkt einigermassen befremdend:

139.



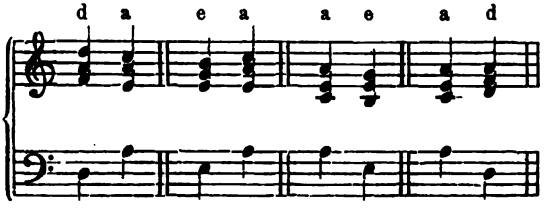
Diese Wirkung ist darin begründet, dass der Ton, welcher im Bass entschieden als Terz auftritt, von den anderen Stimmen seiner Natur zuwider als Grundton behandelt wird. Wo übrigens das Befremdende am Platze ist, gewinnt eine solche Accordverbindung Berechtigung. (Vgl. d. Verf. „Partiturstudium" No. 553, Schubert.)

Ausser der vermittelnden Stellung werden Nebendreiklänge mit Vorliebe nur in feierlichen Gesängen, die an den alten Kirchenstil erinnern sollen, gebraucht, von Händel und Bach theils in diesem Sinne, theils auf Veranlassung der Stimmführung, in der Haydn-Mozart-Beethoven-Periode seltener, weil die Componisten die harmonische Mannigfaltigkeit mehr in der Modulation suchten.

Für den Gebrauch dieser Accorde gilt die § 5 gegebene Regel, dass sie unter sich und mit den Haupt-Accorden durch gemeinschaftliche Töne verbunden sein müssen.

Einen Ton unter sich gemeinschaftlich haben die Nebendreiklänge, welche als tonische Dreiklänge aufgefasst, verwandten Tonarten angehören, z. B. in C-dur der A-moll-Dreiklang und der E-moll-Dreiklang, der A-moll-Dreiklang und der D-moll-Dreiklang.

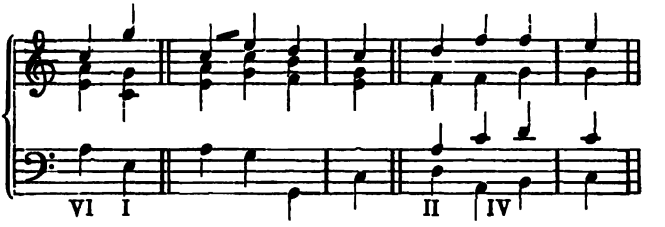
140.



Digitized by Google

Durch den Gebrauch der Umkehrungen der Hauptaccorde können auch die Dreiklangsfolgen, denen ein terzenweis steigender Bass zu Grunde liegt (No. 139), ihren unbestimmten Charakter verlieren. § 23.

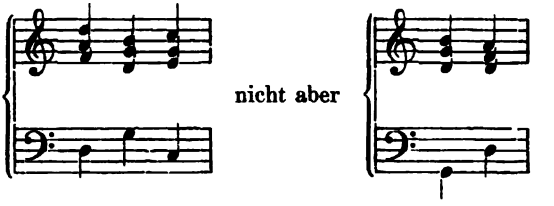
141.



Der Dreiklang auf der Secunde verhält sich zum Oberdominant-Dreiklang genau wie der Unterdominant-Dreiklang (§ 8).

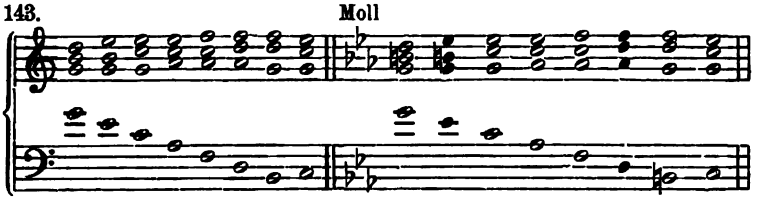
Er darf diesem unter denselben Bedingungen vorangehen, nicht aber folgen. (II V I = IV V I, V II = V IV.)

142.



Als fördernde Klavierübung in allen Tonarten und Vorbereitung der zwölften Aufgabe bringt der Bass des folgenden Beispieles in beliebiger Lage der Oberstimmen und enger oder weiter Harmonie die Haupt- und Nebendreiklänge zum Vorschein. Er beginnt mit dem Oberdominant-Dreiklang. In Moll können wir uns seiner nicht bedienen, weil wir daselbst mit den Nebendreiklängen II und III noch nichts anzufangen wissen.

143.



Die **Cadenz** (No. 58) lässt sich durch Einschaltung des Nebendreiklanges VI an zweiter Stelle, zwischen Tonica und Unterdominante, erweitern und **ist so in Dur und Moll zu spielen.**

Digitized by Google

§ 23.

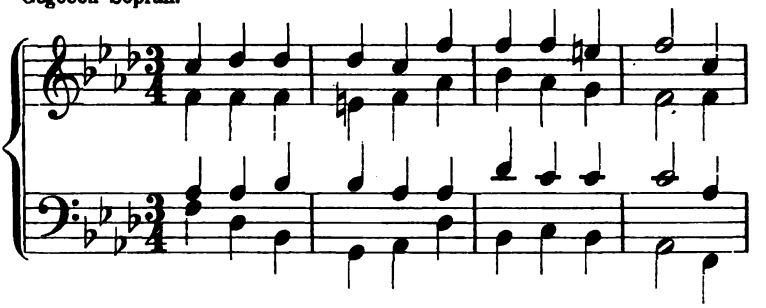
Zwölfte Aufgabe.

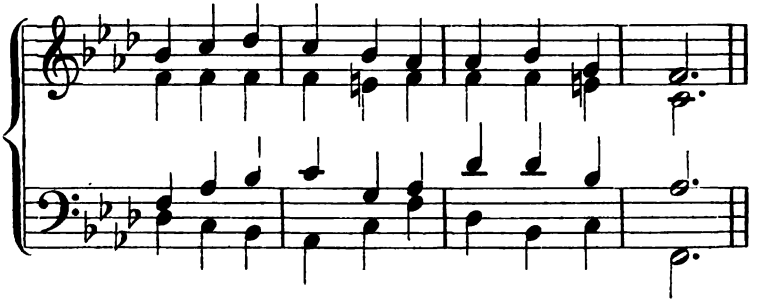
Die folgenden Melodien und Bässe sind mit Anwendung der Grundaccorde der Nebendreiklänge vierstimmig zu setzen.

Bei Bearbeitung der Bässe sehe man vorzugsweise auf eine gut melodische Führung der Oberstimme.

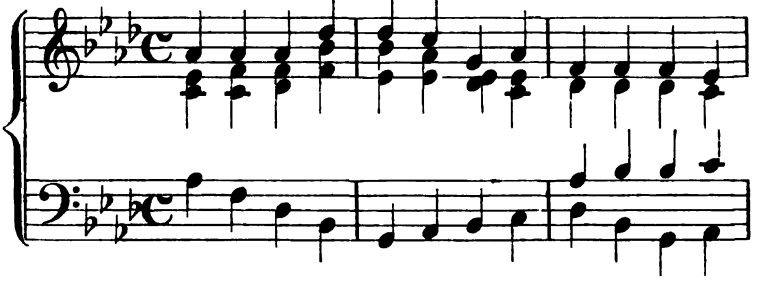
Muster 12.

Gegeben Sopran.



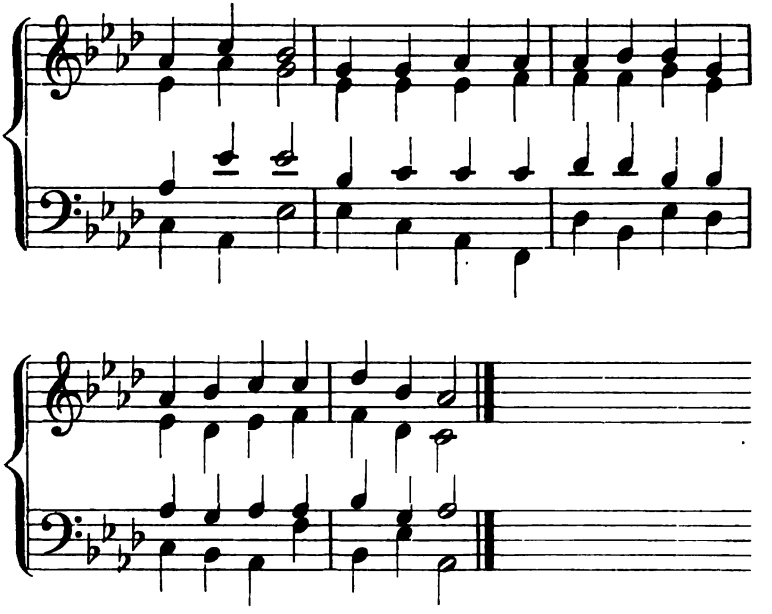


Gegeben Bass.



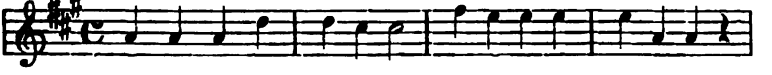
Digitized by Google

§ 23.

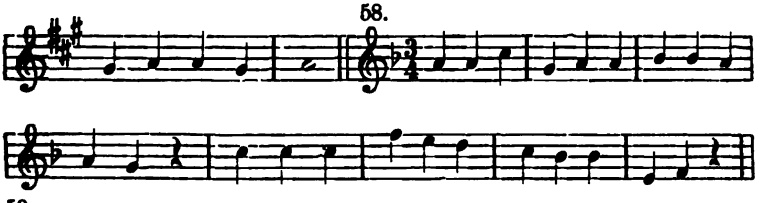


Uebungsbeispiele.

57.

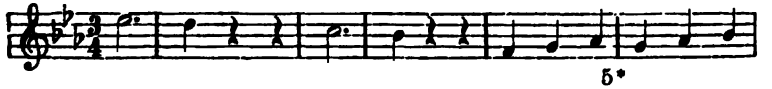


58.



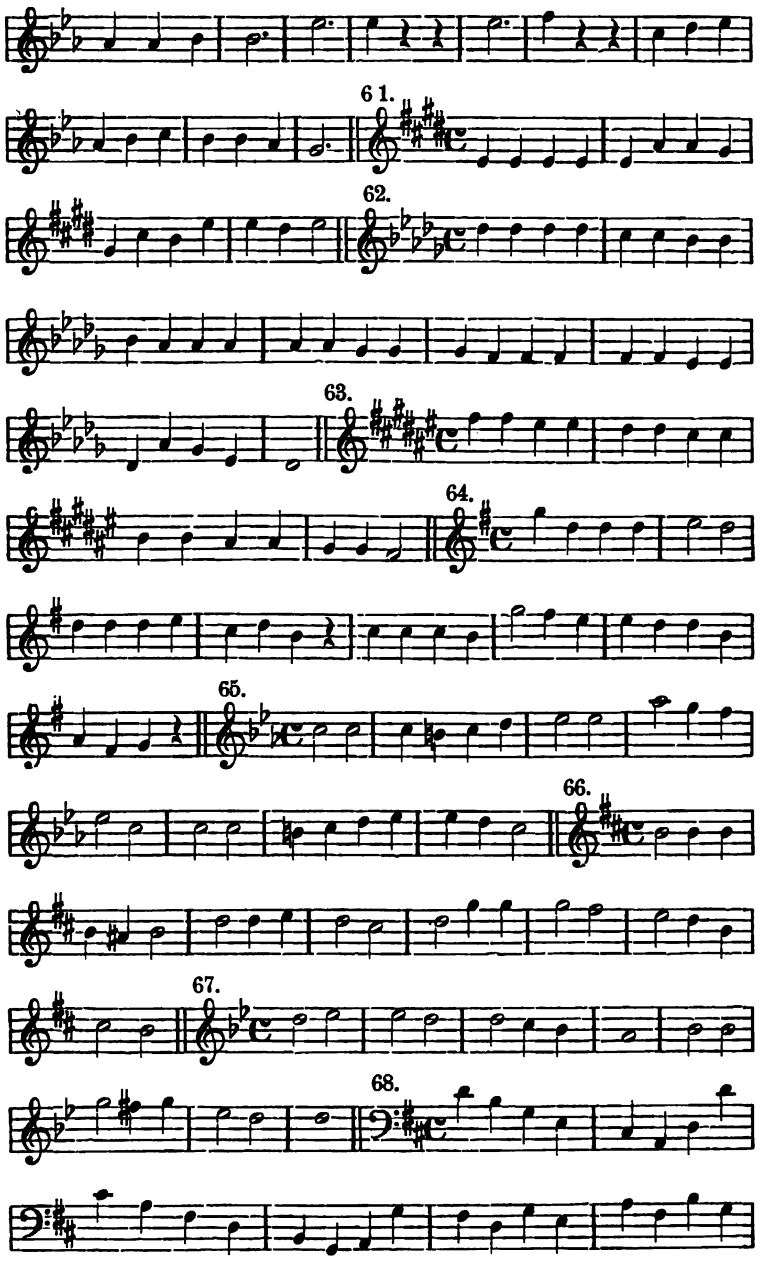
59.

60.



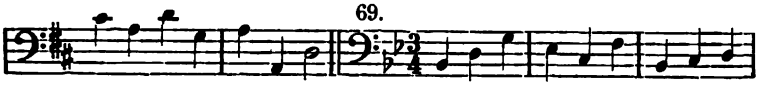
Digitized by Google

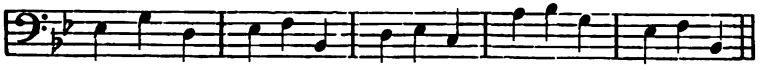
§ 23.



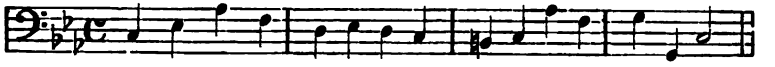
Digitized by Google

69. § 23.

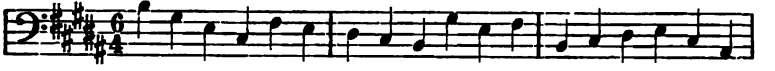


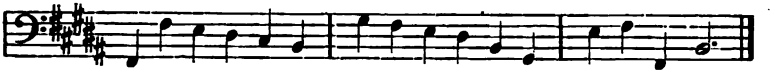


70.



71.



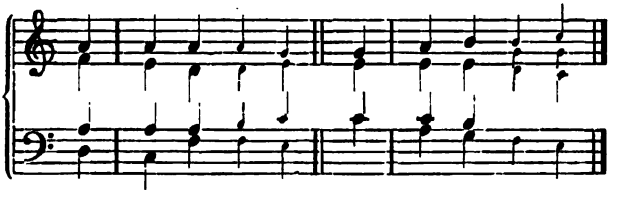


§ 24.

Die Umkehrungen der Neben-Dreiklänge.

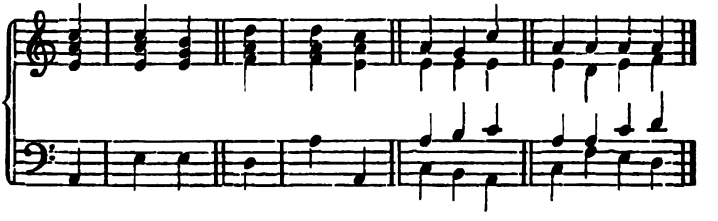
Beim Gebrauch des Sext-Accordes der Neben-Dreiklänge hat sich der Schüler für jetzt auf solche Fälle zu beschränken, die durch Verwandtschaft und Parallelität der Tonarten oder durch stufenweise Fortschreitung des Basses gerechtfertigt sind: § 24.

144.



Der Gebrauch des Quart-Sext-Accordes dieser Dreiklänge ist auf das Strengste an die § 13 gegebenen Regeln gebunden.

145.



Digitized by Google

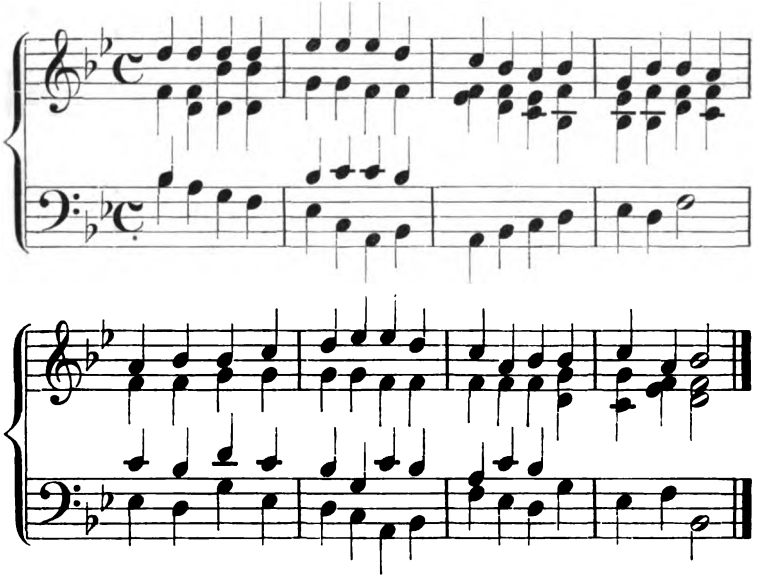
§ 24. Die unmittelbare Folge zweier Quart-Sext-Accorde ist unter allen Umständen unzulässig.

Die Forderung gemeinschaftlicher Töne bleibt natürlich für den Gebrauch der Umkehrungen bestehen.

Dreizehnte Aufgabe.

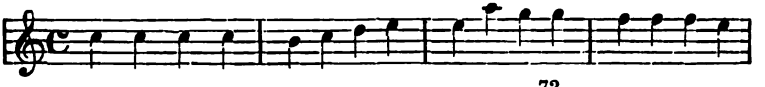
Die unten folgenden Uebungsbeispiele und einige der zur vorigen Aufgabe gegebenen Melodien sind mit diesen Umkehrungen zu bearbeiten.

Muster 13.

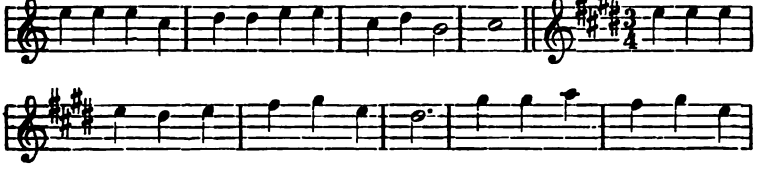


Uebungsbeispiele.

72.

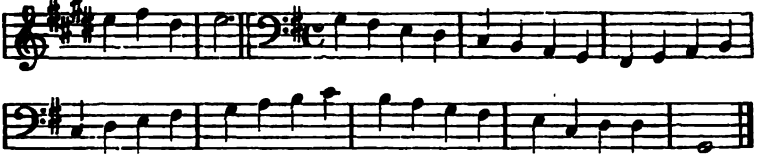


73.



Digitized by Google

74. § 24.

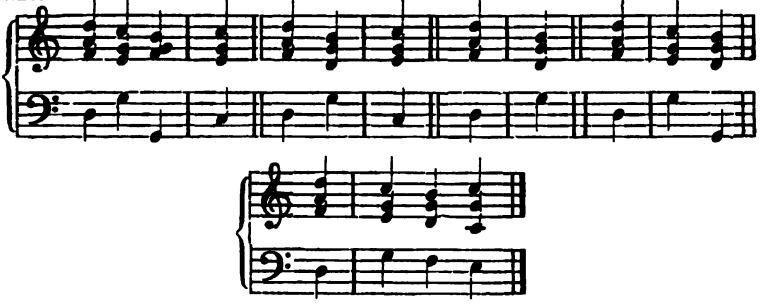


§ 25.

Der Neben-Dreiklang auf der Secunde in Dur und Moll.

Der Dreiklang auf der Secunde der Durtonart bedarf noch besonderer Beachtung. Er tritt nämlich, wenn Melodie oder Stimmführung dazu Veranlassung giebt, bei Ganzschlüssen, Halbschlüssen und ähnlichen Wendungen als Stellvertreter der Unterdominante auf. (No. 142.) § 25.

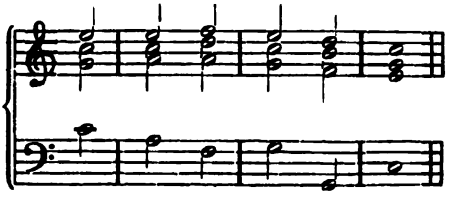
146.



Besonders gilt dies vom Sext-Accord, (der ersten Umkehrung, wo die Unterdominante der Tonart im Basse liegt) der weit häufiger als der Grundaccord in dieser Weise zur Anwendung kommt.

Das Vorherrschen des Sext-Accordes beruht auf der Entwickelung unseres Tonsystems, in welchem derselbe aus der Unterdominante als Sext-Accord auf der Unterdominante hervorgeht. Aus diesem Grunde verdoppelt er auch unbedenklich den Bass, die Terz des Grundaccordes, z. B. in der Cadenz als Vertreter der Unterdominante.

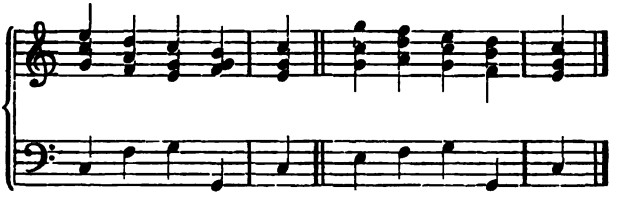
147.



Digitized by Google

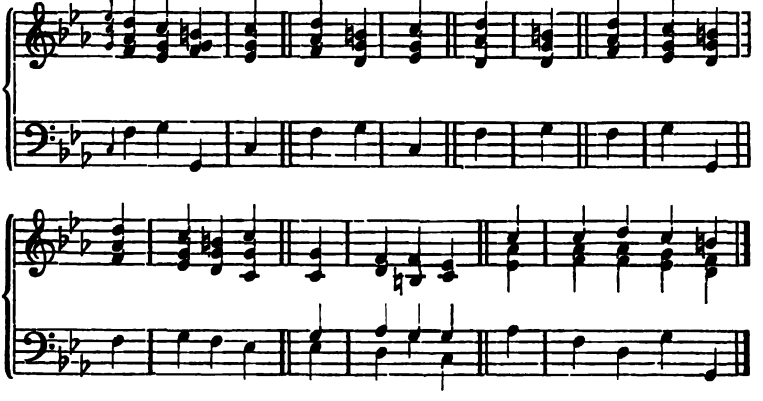
§ 25. Auf den tonischen Dreiklang folgt er in dieser Bedeutung unmittelbar, obgleich er mit demselben keine gemeinschaftlichen Töne hat.

148.



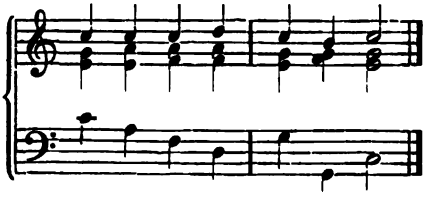
Der verminderte Dreiklang auf der Secunde der Moll-Tonart nimmt an dieser Behandlung in ganzer Ausdehnung Theil, nur dass sein Grundaccord seltener vorkommt als der des kleinen Nebendreiklanges auf der Secunde der Dur-Tonart. Doch ist derselbe nicht ausgeschlossen, sondern, wo er durch gute Stimmführung herbeigeführt ist, berechtigt:

149.



Der Grundaccord II. kann in der Cadenz auch auf die Unterdominante folgen, nicht aber ihr vorangehen.

150.



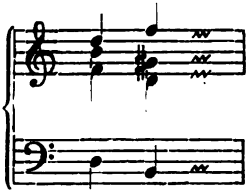
Digitized by Google

Cadenzen mit diesem Accorde sind in allen Dur- und Moll-Tonarten darzustellen. § 25.

Der Quart-Sext-Accord des Dreiklanges auf der Secunde kommt zwar in gleicher Bedeutung auch ausnahmsweise vor, ist aber hier durch das Verbot der Aufeinanderfolge von Quart-Sext-Accorden ausgeschlossen.

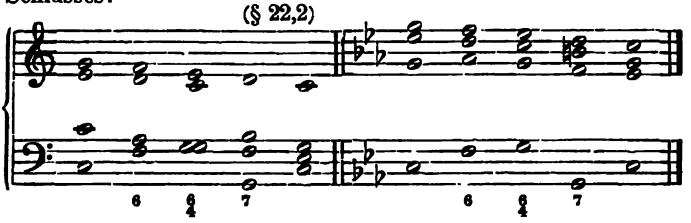
Da der verminderte Nebendreiklang II in Moll nicht, wie der dissonirende Hauptaccord VII, an bestimmte Auflösung gebunden ist, kann er auch in einen anderen dissonirenden Hauptaccord als den Dominant-Accord fortschreiten.

151.



Für die Harmonie der Tonleiter in Dur und Moll abwärts ergiebt sich folgende durch stufenweise Fortschreitung glattere Bildung des Schlusses:

152.

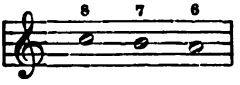


§ 26.

Der Neben-Dreiklang auf der Terz der Dur-Tonart.

Der Nebendreiklang auf der Terz der Dur-Tonart wird in eigenthümlicher Weise als Harmonie zur absteigenden Septime der Dur-Tonleiter gebraucht. § 26.

153.

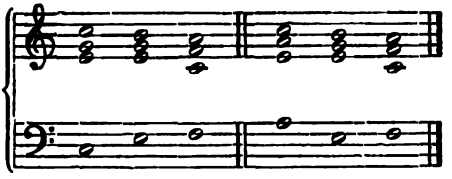


Er tritt hier nämlich unmittelbar vor den Unterdominant-Dreiklang, ohne mit diesem durch gemeinschaftliche Töne verbunden zu sein.

Digitized by Google

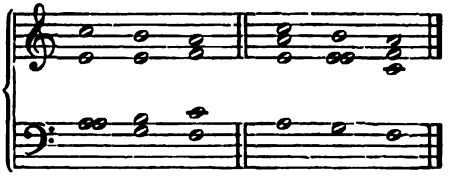
§ 26.

154.



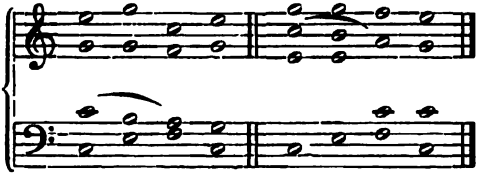
Seine erste Umkehrung nimmt an dieser Behandlung Theil, doch nur bei stufenweiser Fortschreitung des Basses.

155.



Die Tonleiter-Fortschreitung kann sich dabei auch in einer Mittelstimme befinden.

156.

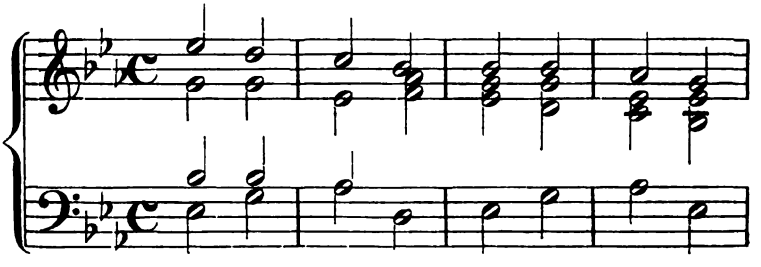


Mit diesen Fortschreitungen sind Dur-Tonleitern abwärts zu spielen.

Vierzehnte Aufgabe.

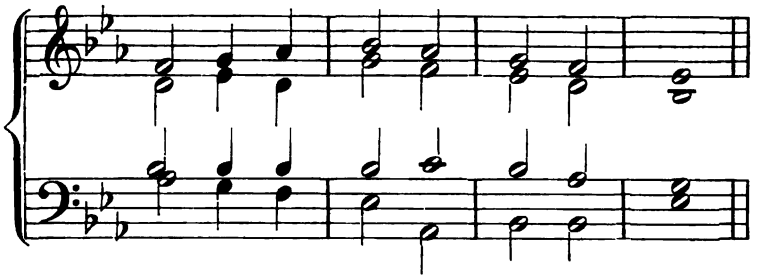
Die folgenden Uebungs-Beispiele geben Gelegenheit zur Anwendung des in den beiden letzten §§ Mitgetheilten.

Muster 14.

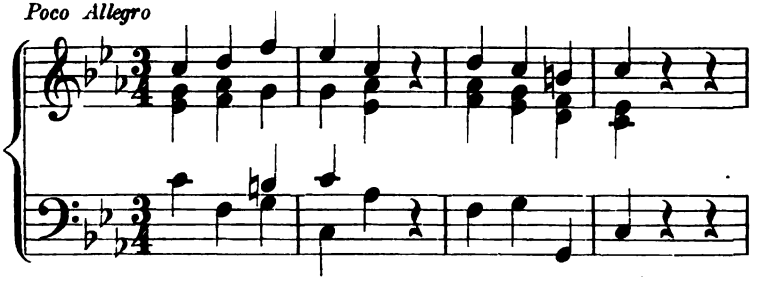


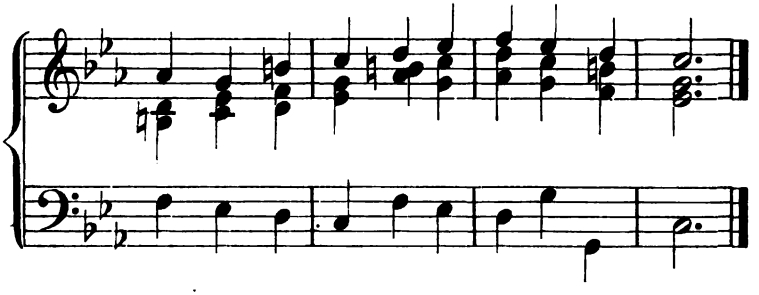
Digitized by Google

§ 26.



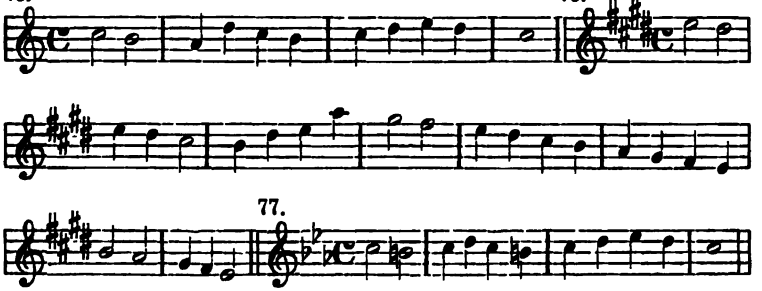
Poco Allegro





Uebungsbeispiele.

75.

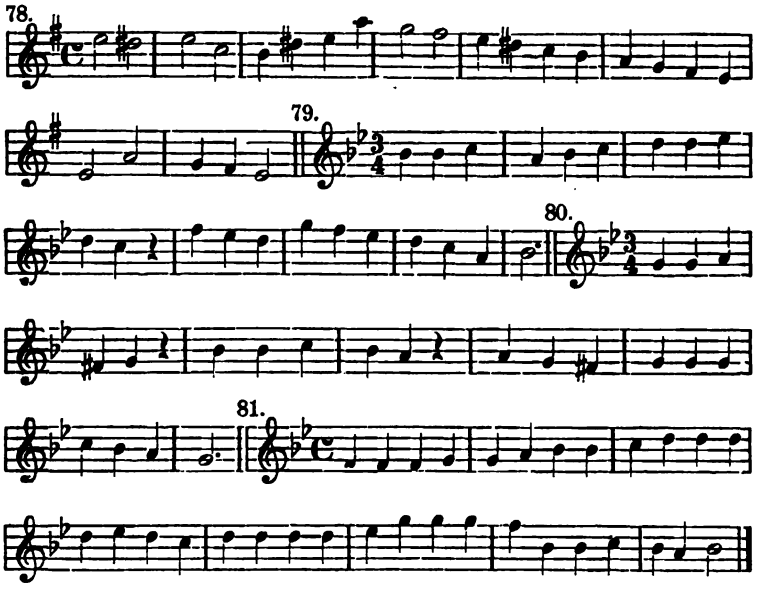


76.

77.

Digitized by Google

§ 26.



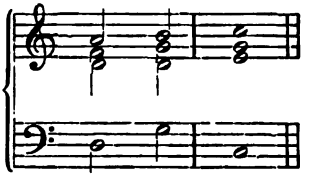
§ 27.

Andere Freiheiten der Neben-Dreiklänge.

§ 27. Da die Nebendreiklänge ihre Zugehörigkeit zur Tonart zwar nicht so bestimmt wie die Hauptaccorde ausdrücken, aber doch nicht verleugnen, so gehen sie mit diesen noch einige Verbindungen ohne gemeinschaftliche Töne ein, welche durch Stimmführung gerechtfertigt sind und häufig vorkommen.

Folgt der Dominant-Dreiklang auf den Nebendreiklang II, so muss auf jenen der tonische Dreiklang folgen. (S. 65, No. 142.)

157.

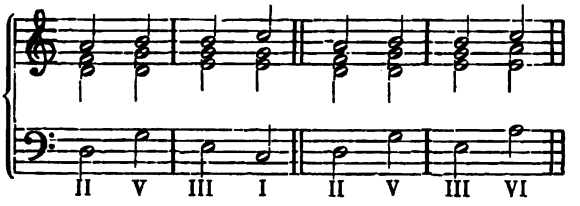


Hier erlaubt man sich nun zwischen Dominante und Tonica die Einschaltung des Nebendreiklanges III unter der Bedingung, dass die Quinte desselben, weil sie vorher Leitton war, stufenweise aufwärts in die Tonica fortschreite.

Digitized by Google

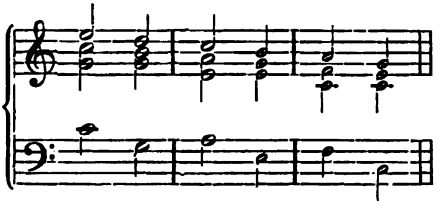
§ 27.

158.



Analog der Fortschreitung VI III IV (No. 154, 155) erlaubt man sich in Dur die Fortschreitung I V VI bei stufenweiser Fortschreitung der Oberstimmen.

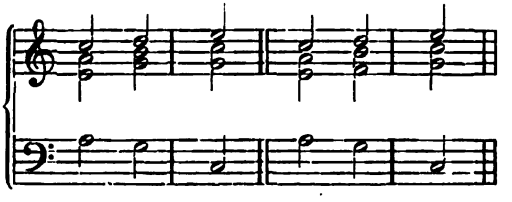
159.



Nicht aber in Moll wegen der übermässigen Secunde.

Auch die Fortschreitung VI V kommt in Dur unter gleichen Bedingungen und Gegenbewegung der Oberstimmen vor, in welchem Falle auch der Septimen-Accord den Dominant-Dreiklang vertreten kann.

160.



Von diesen Freiheiten ist dem Schüler gestattet in den Uebungsbeispielen zur folgenden Aufgabe behutsamen Gebrauch zu machen.

§ 28.

Der Neben-Septimen-Accord auf der Secunde.

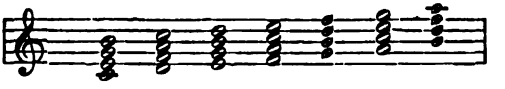
§ 28.

Errichtet man auf allen Stufen der Tonleiter Septimen-Accorde, so erhält man, ausser den beiden Haupt-Accorden, fünf Neben-Septimen-Accorde,

Digitized by Google

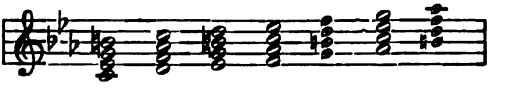
§ 28.

II



161.

II



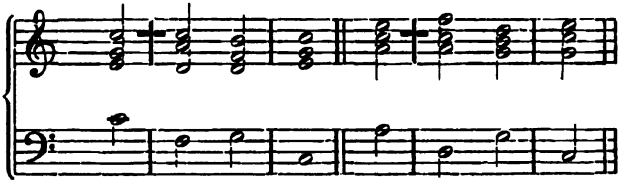
von denen wir den einen auf der Secunde schon jetzt in unsere Arbeiten aufnehmen, die anderen aber späterer Belehrung überlassen müssen (§ 67).

Der Neben-Septimen-Accord auf der Secunde in Dur hat kleine Terz, reine Quinte und kleine Septime, in Moll: kleine Terz, verminderte Quinte und kleine Septime.

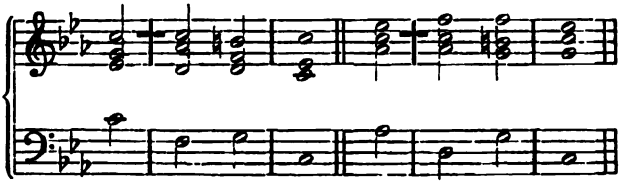
Er tritt, gleich dem Nebendreiklang auf der Secunde, als Vertreter des Unter-Dominant-Dreiklanges bei Cadenzen und derartigen Wendungen auf, und zwar ebenfalls vorzugsweise in der ersten Umkehrung.

Die Septime dieses Accordes, der Grundton der Tonart, soll vorbereitet d. h. im vorhergehenden Accorde in derselben Stimme schon vorhanden sein.

Einführung des Neben-Septimen-Accordes.



162.

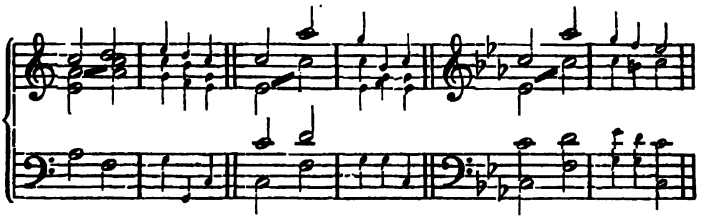


Doch genügt es, wo sich dieses nicht mit den Anforderungen der Melodie und guter Stimmführung vereinigen lässt, dass sie überhaupt im vorhergehenden Accorde enthalten war.

Digitized by Google

§ 28.

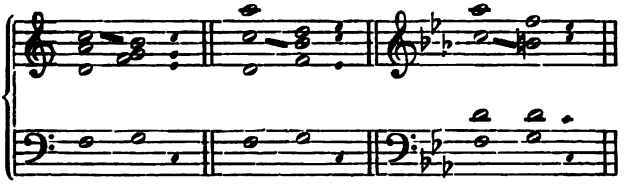
163.



Bei der Fortschreitung in den Dominant-Accord muss die Septime des Neben-Septimen-Accordes stufenweise abwärts in die Terz des Dominant-Accordes gehen.

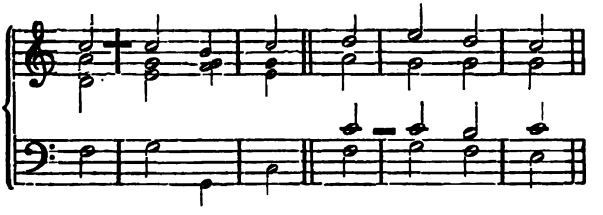
Auflösung des Neben-Septimen-Accordes.

164.



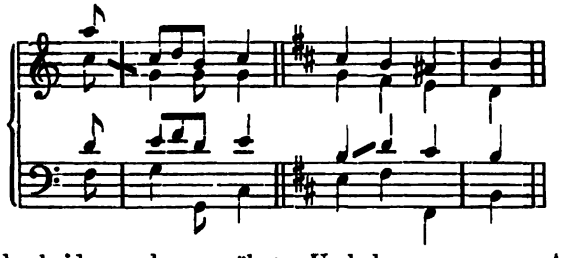
Bei der Fortschreitung in den Quart-Sext-Accord bleibt sie in derselben Stimme liegen.

165.



Doch darf bei sonst guter Stimmführung diese Regel vernachlässigt werden.

166.

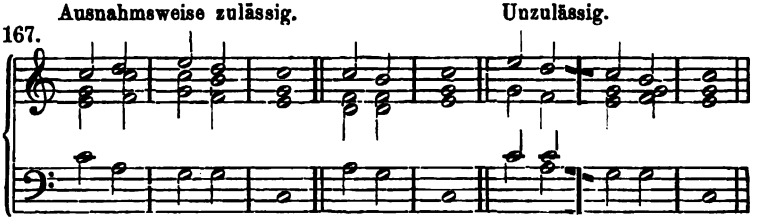


Von den beiden noch unerwähnten Umkehrungen unseres Accordes ist der Terz-Quart-Accord ausnahmsweise zulässig, wenn durch

Digitized by Google

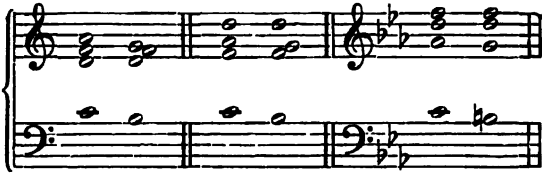
§ 28. seinen Gebrauch keine parallelen Quarten-Fortschreitung zwischen dem Bass und einer andern Stimme entsteht,

167.



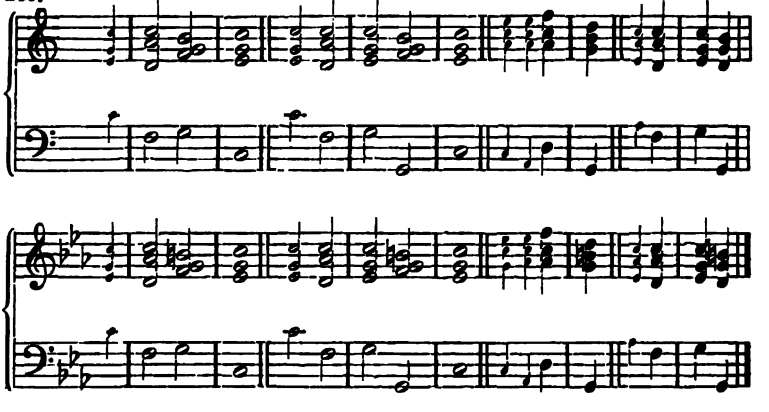
der Secund-Accord aber nur dann, wenn er sich unmittelbar und vollkommen regelmässig (der Bass einen halben Ton abwärts) in den dissonirenden Hauptaccord auflöst, wie hier in den Quint-Sext-Accord des Dominant-Septimen-Accordes.

168.



Ganz- und Halbschlüsse mit dem Neben-Septimen-Accord sind mit verschiedenen Lagen der Oberstimmen in allen Dur- und Moll-Tonarten darzustellen.

169.

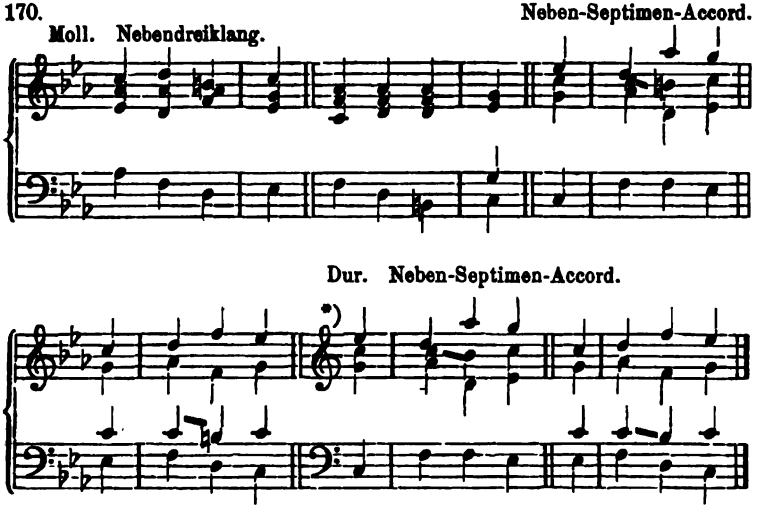


Wie der Nebendreiklang auf der Secunde, kann auch der

Digitized by Google

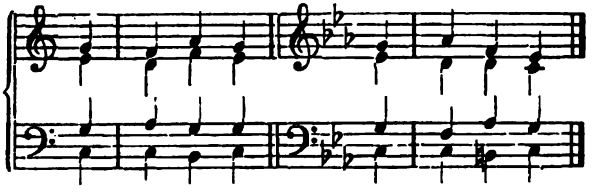
Neben-Septimen-Accord in Dur und Moll in andere dissonirende Hauptaccorde als den Dominant-Accord fortschreiten, wobei sich die Septime des Neben-Septimen-Accordes immer stufenweise abwärts auflöst. § 28.

170.



Auch der Secund-Accord des Neben-Septimen-Accordes nimmt an dieser Freiheit Theil.

171.



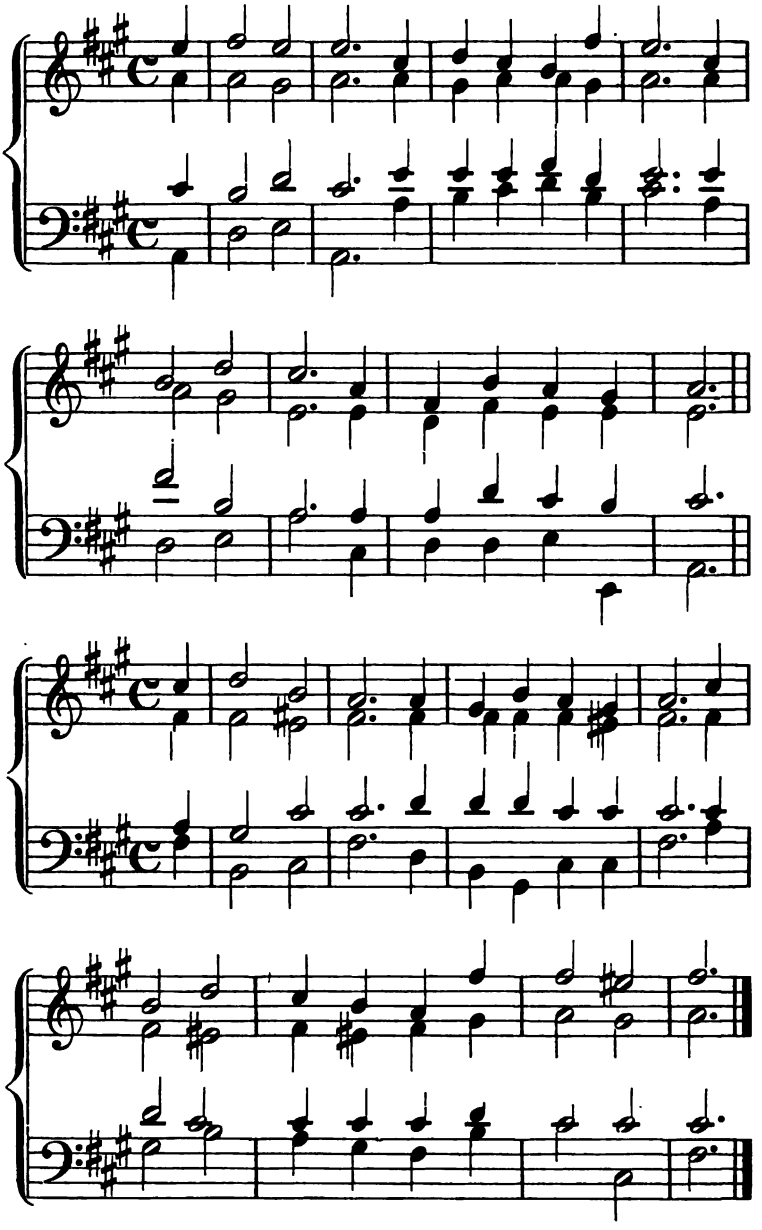
Fünfzehnte Aufgabe.

Die folgenden Melodien mit Anwendung aller bisherigen Accorde zu bearbeiten, die ersten sechs mit besonderer Berücksichtigung des Neben-Septimen-Accordes.

*) Neue Schlüssel heben in den Erläuterungsbeispielen die vorhergehende Vorzeichnung ohne besondere Auflösung auf.

Digitized by Google

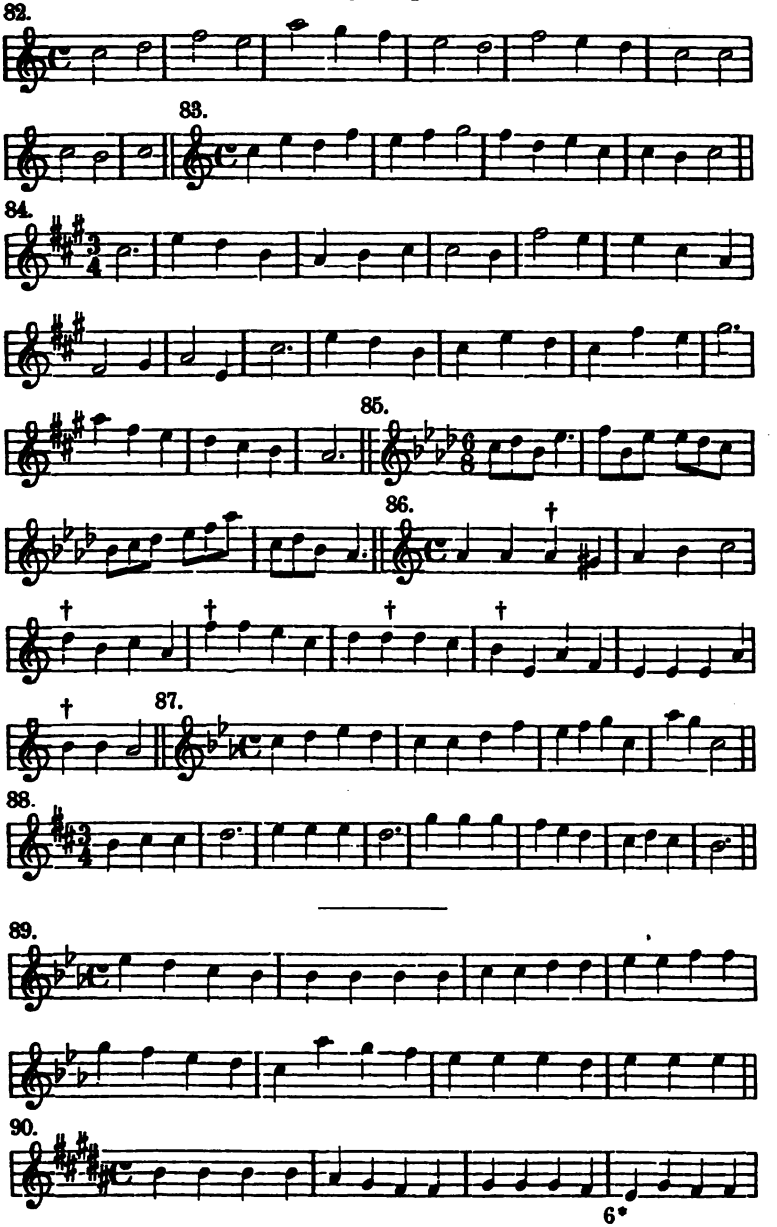
§ 28. **Muster 15.**



Digitized by Google

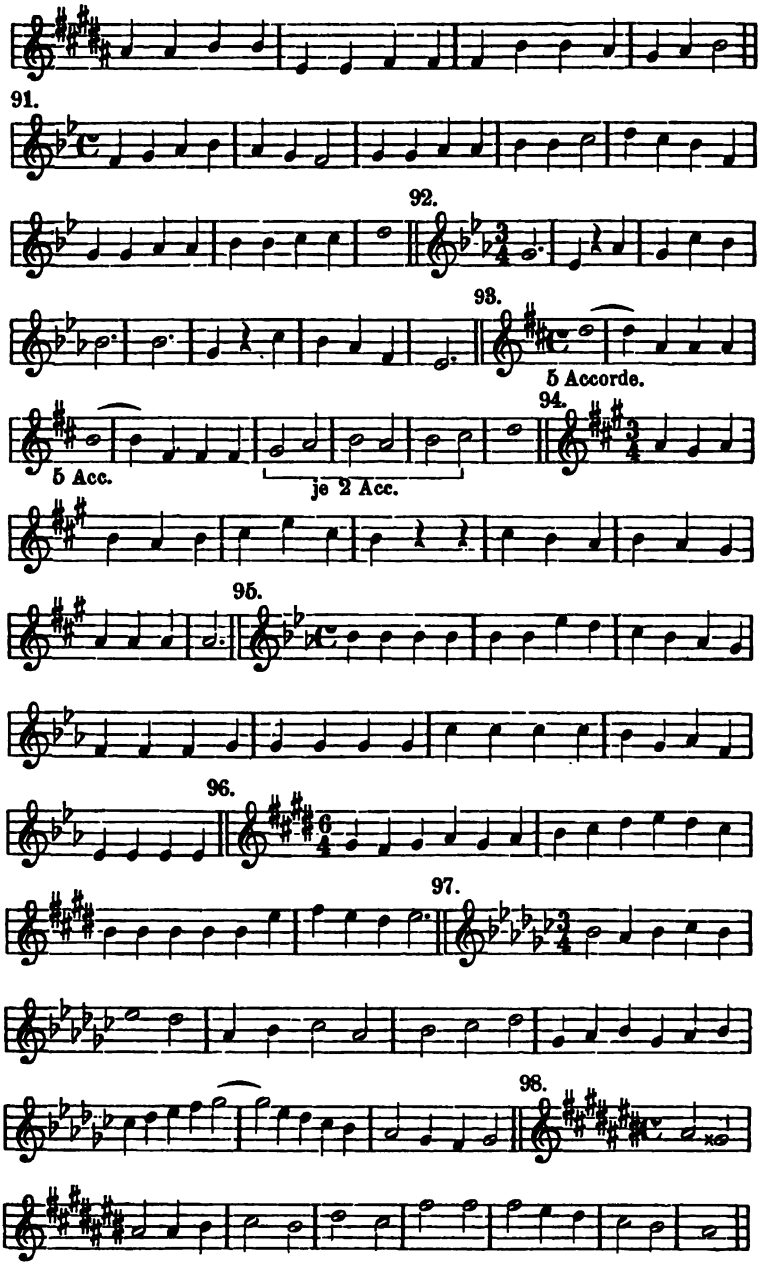
§ 28.

Uebungsbeispiele.



Digitized by Google

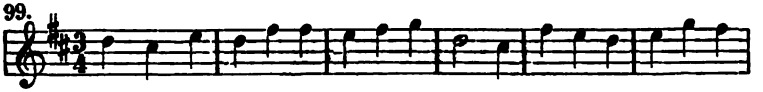
§ 28.



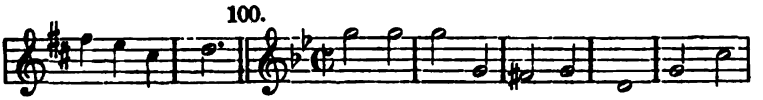
Digitized by Google

§ 28.

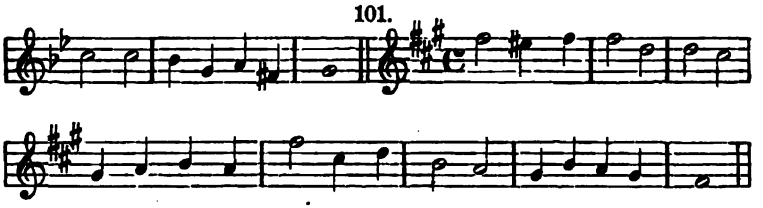
99.



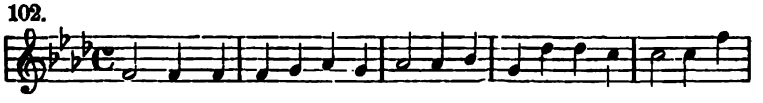
100.



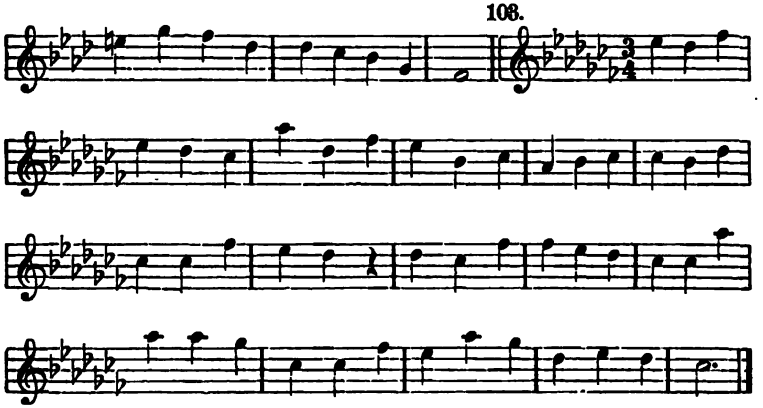
101.



102.



103.



Hier ist der Schüler schon befähigt, Volkslieder, die nicht moduliren, wie: „Freiheit, die ich meine“ und die Choräle: „Lobe den Herren — Komm Gott Schöpfer — Herr Gott dich loben alle wir — Meinen Jesum lass ich nicht — Nun sich der Tag geendet hat — Nun danket All' und bringet Ehr — Es ist gewisslich an der Zeit — O Ewigkeit du Donnerwort — Wir Christenleut“ u. a. — vierstimmig auszusetzen. Vgl. Erk, Choralmelodienbuch. Preis 0,50 Mk.

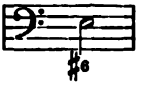
Digitized by Google

Die Generalbass-Schrift.

§ 29.

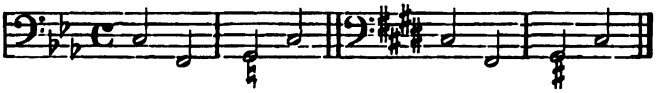
§ 29. Die in der praktischen Musik früher vielfach gebrauchte, jetzt aber mehr und mehr in Abnahme kommende Zifferschrift der Intervalle behufs Feststellung der Accorde, die sogenannte Generalbass-Schrift, ist für den Komponisten zu wichtig, um in der Kompositionslehre übergangen werden zu können. In dieser Schrift werden die Intervalle, welche die Oberstimmen der Accorde mit dem Basse bilden, durch Ziffern über oder unter der Bassstimme bezeichnet. Dadurch gewährte sie die Möglichkeit, an der Orgel oder dem Klavier aus einer solchen Bassstimme richtig zu begleiten. Dem Komponisten dient sie dazu, beim schnellen Entwerfen einen Accord zu fixiren, ohne gleich die Noten in alle Stimmen setzen zu müssen. Die Regeln dieser Schrift, soweit sie sich auf unsere bisher erworbenen Accorde beziehen, sind folgende:

Jedes Versetzungszeichen bezieht sich auf dasjenige Intervall, vom Basse aus gerechnet, vor dessen Ziffer es steht. Z. B. hier das Kreuz auf die Sexte, die also cis heisst:

172. 

Jedes alleinstehende Versetzungszeichen bezieht sich auf die Terz.

Der Dreiklang, sei er gross, klein oder vermindert, wird gar nicht beziffert. Ist aber seine Terz im Verhältniss zur Vorzeichnung erhöht (wie die des Ober-Dominant-Dreiklanges in Moll), so wird dasjenige Versetzungszeichen, welches die Erhöhung ausdrücken würde, unter oder über die Bassstimme gesetzt.

173. 

Im ersten Beispiel wird der grosse Dreiklang auf der Ober-Dominante, weil dessen Terz nicht b sondern h heisst, durch ein Auflösungszeichen gekennzeichnet, im zweiten, weil die Terz nicht h sondern his heisst, durch ein ♯.

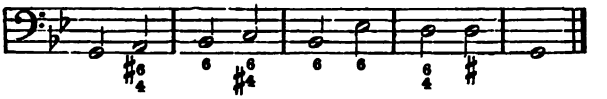
Digitized by Google

Der Sext-Accord wird durch eine 6 bezeichnet. Ist die Sexte im Verhältniss zur Vorzeichnung erhöht, so wird ihr das entsprechende Versetzungszeichen vorgesetzt. § 29.

174.

Der Quart-Sext-Accord wird durch $\frac{6}{4}$ bezeichnet. Entspricht eines der beiden Intervalle nicht der Vorzeichnung, so wird das entsprechende Versetzungszeichen der Ziffer des Intervalles vorgesetzt.

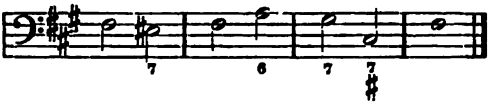
175.



Die Septimen-Accorde, seien es Dominant-, kleine, verminderte oder Neben-Septimen-Accorde, werden durch 7 bezeichnet.

Die erhöhte Terz des Dominant-Septimen-Accordes in Moll wird durch das entsprechende Versetzungszeichen unter der 7 bezeichnet.

176.

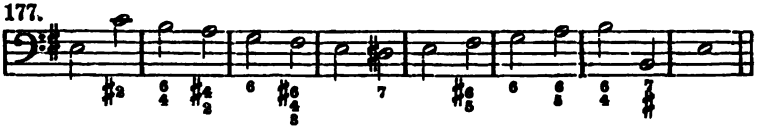


Der (Terz-) Quint-Sext-Accord (erste Umkehrung des Septimen-Accordes) wird durch $\frac{6}{5}$ bezeichnet. Das etwa nöthige Versetzungszeichen wird der Ziffer des Intervalles, dem es zukommt, vorgesetzt. (Es kann sich bei unseren jetzigen Aufgaben nur auf die 6 beziehen.)

Der Terz-Quart-(Sext-)Accord wird durch $\frac{4}{3}$ bezeichnet. Versetzungszeichen wie oben. Bezieht sich das Versetzungszeichen auf die Sexte, so muss diese in die Zifferschrift aufgenommen und ihr das entsprechende Versetzungszeichen vorgesetzt werden; z. B. $\frac{\sharp 6}{3}$.

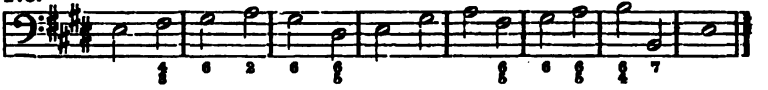
Der Secund-(Quart-Sext-)Accord wird durch eine 2 bezeichnet. Versetzungszeichen wie oben. Bezieht sich ein Versetzungszeichen auf die Quarte, so wird ihre Ziffer: 4 mit vorgesetztem Versetzungszeichen hinzugefügt: $\frac{\sharp 4}{2}$.

177.



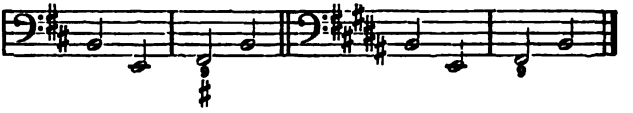
Digitized by Google

§ 29. 178.



Der Nonen-Accord wird durch eine 9 bezeichnet. Ein alleinstehendes Versetzungszeichen unter derselben bezieht sich hier wie überall auf die Terz.

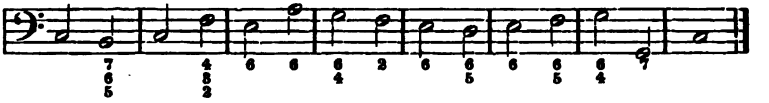
179.



Seine Umkehrungen sind durch ihre charakteristischen Intervalle zu bezeichnen:

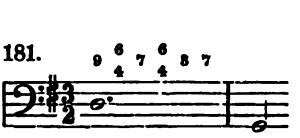
die erste durch $\frac{7}{6}{}_{5}$, die drittte durch $\frac{4}{3}{}_{2}$.

180.

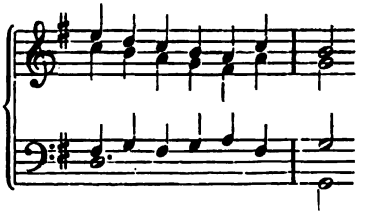


Wechseln über einer Note die Accorde, so müssen ihre Ziffern möglichst genau an die Stelle gesetzt werden, welche sie im Takte einnehmen. In solchem Falle werden Dreiklänge in die Bezifferung aufgenommen und durch 3 bezeichnet.

181.

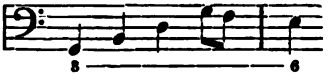


gleich:

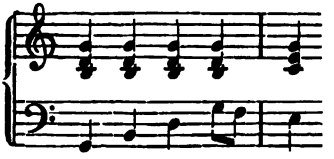


Will man angeben, dass zu mehreren Noten des Basses die Oberstimmen denselben Accord behalten, so zieht man von der letztgültigen Ziffer aus einen Strich, dessen Länge der Dauer des Accordes entspricht.

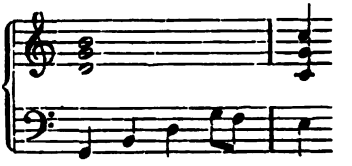
182.



gleich:



oder:

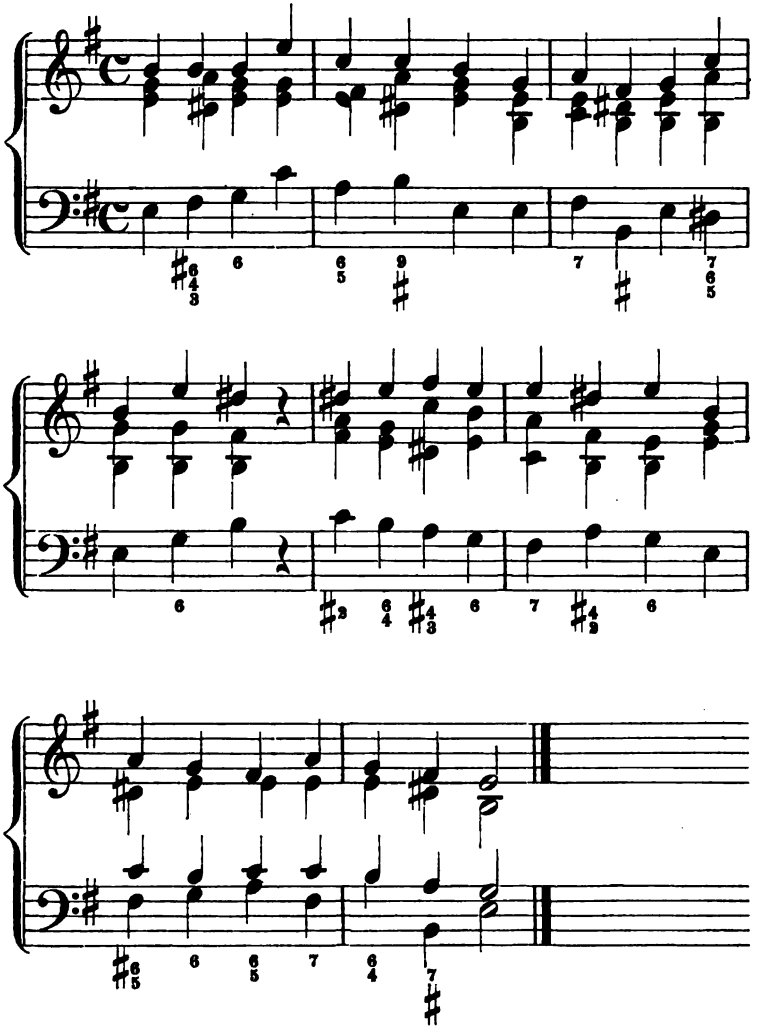


Digitized by Google

Ueber die Lage der Oberstimme sagt die Bezifferung nichts; sie ist also der bisher erworbenen Geschicklichkeit des Schülers überlassen. § 29.

Die Versetzungszeichen stehen zuweilen hinter den Ziffern.

Muster 16.



Digitized by Google

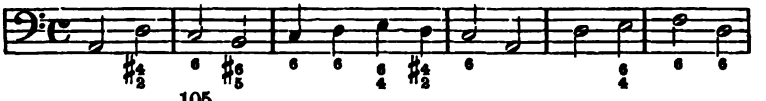
§ 29.

Sechszehnte Aufgabe.

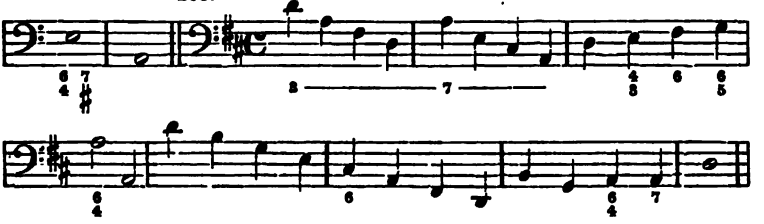
Die folgenden bezifferten Bässe sind mit möglichst sangbarer Oberstimme vierstimmig auszusetzen, und zwar jeder in mehreren Tonarten. Alsdann sind dieselben am Instrumente ohne Benutzung der Ausarbeitung vierstimmig auszuführen. Endlich sind die Bässe einiger der früher ausgearbeiteten Uebungsbeispiele 72 bis 103 zu beziffern.

Uebungsbeispiele. (Bässe.)

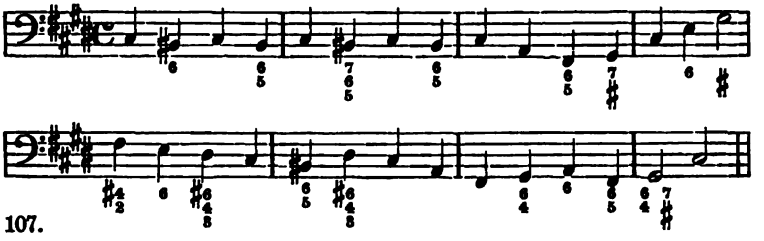
104.



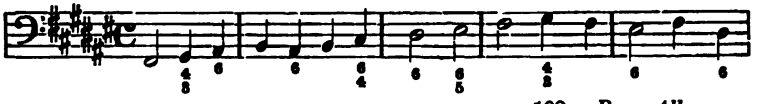
105.



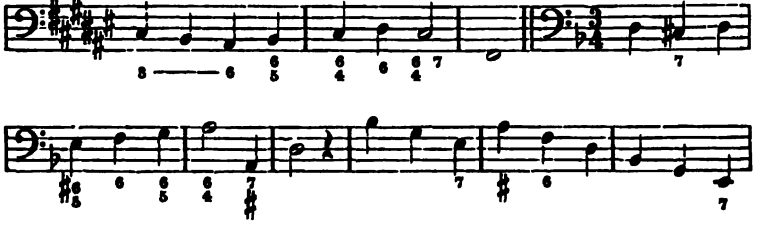
106.



107.



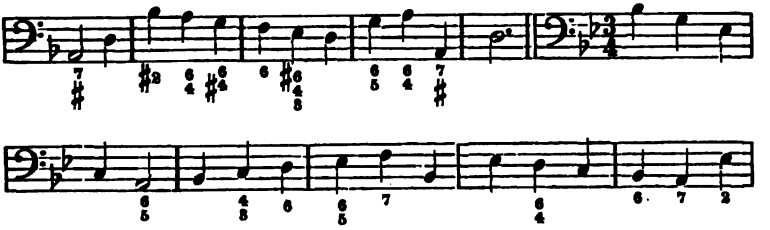
108. *Poco Allegro.*



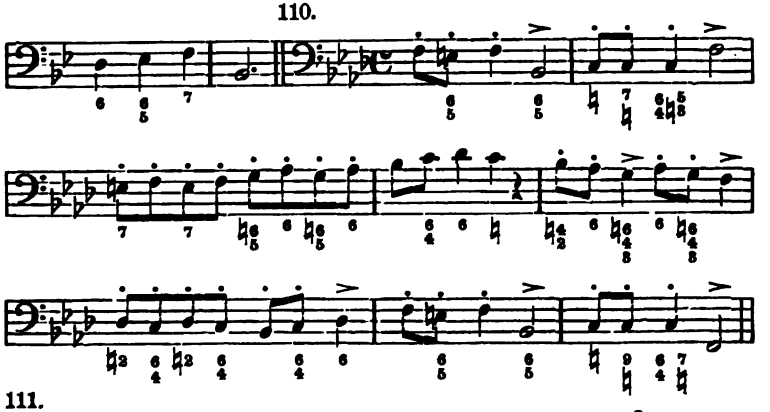
Digitized by Google

§ 29.

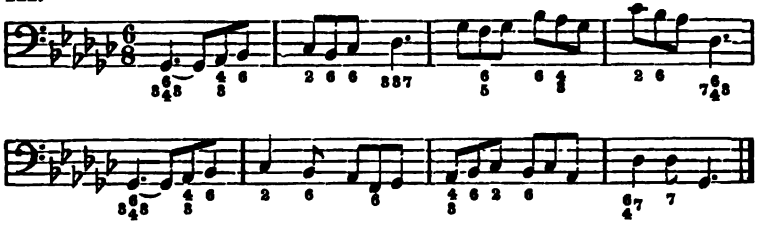
109.



110.



111.



Hiermit sind die Aufgaben des ersten, grundlegenden und deshalb wichtigsten Abschnittes der Harmonielehre und der gesammten Kompositionslehre beendet. Niemand möge zum folgenden Abschnitt fortschreiten, ohne über den Stoff des ersten vollkommene Herrschaft erlangt zu haben.

Digitized by Google

II. Die harmoniefreien Töne.

§ 30.

Einleitung.

§ 30. In den bisherigen Arbeiten war der Schüler fast durchgehends genöthigt, jedem Tone der Melodie einen besonderen Accord zu geben. Durch eine solche Behandlung würden belebtere Sätze schwerfällig und überladen erscheinen, und die Arbeiten zum ersten Abschnitt sind, obgleich die dort gegebenen Melodien möglichst auf diese Weise der Harmonisirung angelegt waren, von diesem Fehler nicht freizusprechen. Wir gehen jetzt zur Darstellung der Bedingungen über, unter welchen die begleitenden Stimmen der Nothwendigkeit überhoben sind, der gegebenen Stimme auf allen ihren Wegen zu folgen, und der Satz durch Beschränkung der Zahl der Accorde mehr Leichtigkeit erhält.

Unter diesen Bedingungen können nämlich Töne, die nicht zu einem Accorde gehören, dennoch mit diesem in Zusammenklang treten.

Solche Töne heissen harmoniefreie (harmoniefremde) Töne.

Nach der Verschiedenheit der Bedingungen ihres Auftretens theilt man sie in vier Hauptklassen: 1. Durchgänge, 2. Vorhalte, 3. Anticipationen, 4. Wechselnoten.

Die Durchgänge.

§ 31.

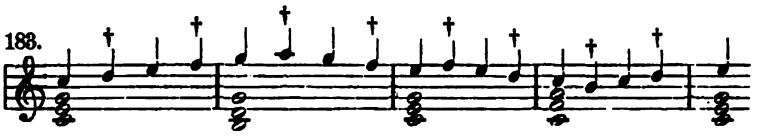
Einfache einstimmige Durchgänge.

§ 31. Ein Ton, der zwischen zwei harmonischen (einem Accorde eigenthümlichen) Tönen stufenweise fortschreitend auf einem relativ schlechten Takttheil steht, heisst Durchgang, durchgehende Note.

Digitized by Google

§ 31.

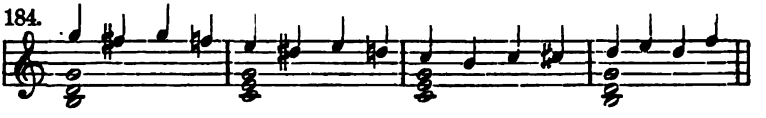
188.



Die stufenweise Fortschreitung kann sowohl diatonisch als chromatisch sein, doch hat der Schüler letztere mit grosser Vorsicht anzuwenden.

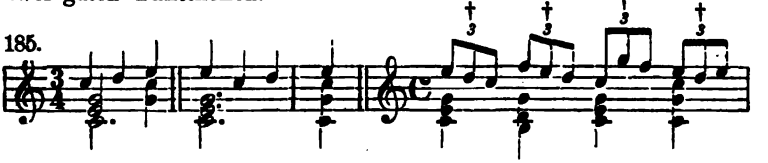
Die Versetzungszeichen haben hier auf die Tonart keinen Einfluss.

184.



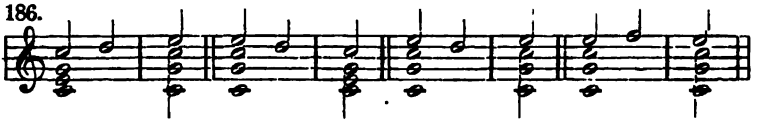
Im dreitheiligen Maasse steht der Durchgang auf dem zweiten oder dritten Takttheil oder Taktglied, also nicht immer zwischen zwei guten Takttheilen.

185.



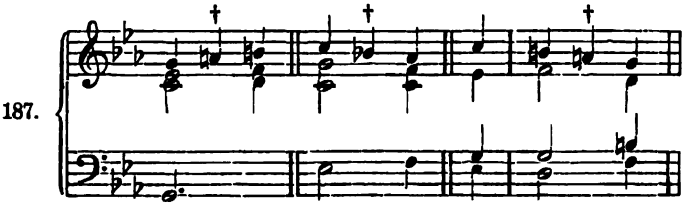
Die Fortschreitung ist entweder aufwärts gerichtet oder abwärts oder rückwärts, d. h. auf den vorhergehenden Ton zurückführend. Zurückführende Durchgänge werden zuweilen Hülfsnoten genannt.

186.



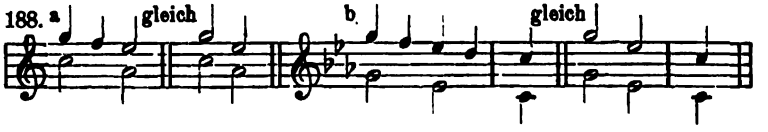
Die beiden ersteren Fortschreitungen bedingen in Moll bei den betreffenden Wendungen gewöhnlich die melodische Form der Tonleiter. (Elementarl. § 45, 46.)

187.

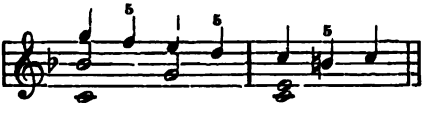


Digitized by Google

§ 31. Falsche Fortschreitungen der harmonischen Töne werden durch Durchgänge nicht aufgehoben.

188. 

Durch den Durchgang f (Quarte) ist bei a die falsche Quinten-Fortschreitung nicht aufgehoben, weil sich die Intervalle des guten Takttheiles als wesentliche dem Ohre einprägen und das Missverhältniss der falschen Quinten auf den guten Takttheilen ebenso fühlbar bleibt wie ohne den Durchgang. Dasselbe gilt von den falschen Octaven bei b. Durchgehende Töne der schlechten Takttheile können keine falschen Fortschreitungen bilden.

189. 

Vorübung am Klavier. **Schlage mit der linken Hand auf dem Instrumente Accorde an und spiele dazu mit der rechten eine Stimme, welche Durchgänge enthält. Spiele Cadenzen mit Durchgängen im Bass: 1. zwei, 2. drei, 3. vier Noten im Bass.**

Siebzehnte Aufgabe.

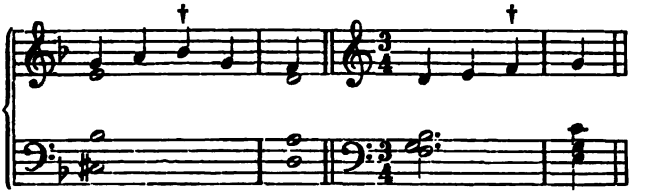
Gegeben ist ein harmonischer Satz in Form eines bezifferten Basses. 1. Die Oberstimme desselben ist in eine stetige Viertelbewegung zu bringen, soviel wie möglich durch eingeschaltete Durchgänge. Der Bass bleibt unverändert. Die anderen Stimmen halten die vorgeschriebenen Harmonien fest. 2. Der Alt ist wie vorher die Oberstimme zu behandeln. Bass unverändert. Sopran und Tenor Harmonie. 3. Der Tenor wie vorher der Alt. Bass unverändert. Sopran und Alt Harmonie. 4. Der Bass selbst ist in stetige Viertelbewegung zu bringen. Die anderen Stimmen Harmonie.

Jede dieser Arbeiten ist mit demselben harmonischen Satz mehrmals auszuführen. Bei der Ausführung wird zuerst der Bass geschrieben, dann die bewegte Stimme mit Rücksicht auf ihre eigene Lage und die Lage der noch fehlenden Stimmen, sowie auf die vorgeschriebene Harmonie.

Digitized by Google

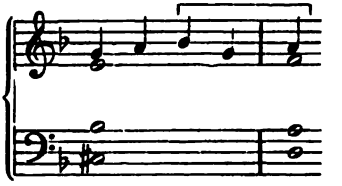
Der Gebrauch der Durchgänge und der später zu behandelnden anderen harmoniefreien Töne nöthigt bisweilen zu vorübergehender Verdoppelung auch solcher Intervalle dissonirender Accorde, deren Verdoppelung bisher nicht gestattet war. So konnte z. B. hier: § 31.

190.



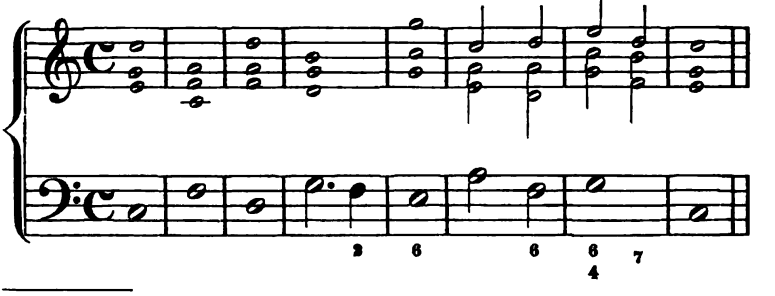
unter Voraussetzung einer bisher durchgeführten ähnlichen Bewegung der Stimmen, um diese nicht plötzlich zu unterbrechen, mit Recht die Septime des Septimen-Accordes vorübergehend verdoppelt werden, weil die weitere Bewegung der Oberstimme vor falschen Fortschreitungen sichert. Dagegen wäre dieselbe Verdoppelung zu missbilligen in der folgenden Stelle:

191.



Hier bilden nämlich die guten Takttheile in Sopran und Tenor falsche Octaven, und die eingeschobene kleine Terz auf dem schlechten Takttheil im Sopran ist zu wenig hervortretend, um den Eindruck dieser Octaven aufzuheben.*)

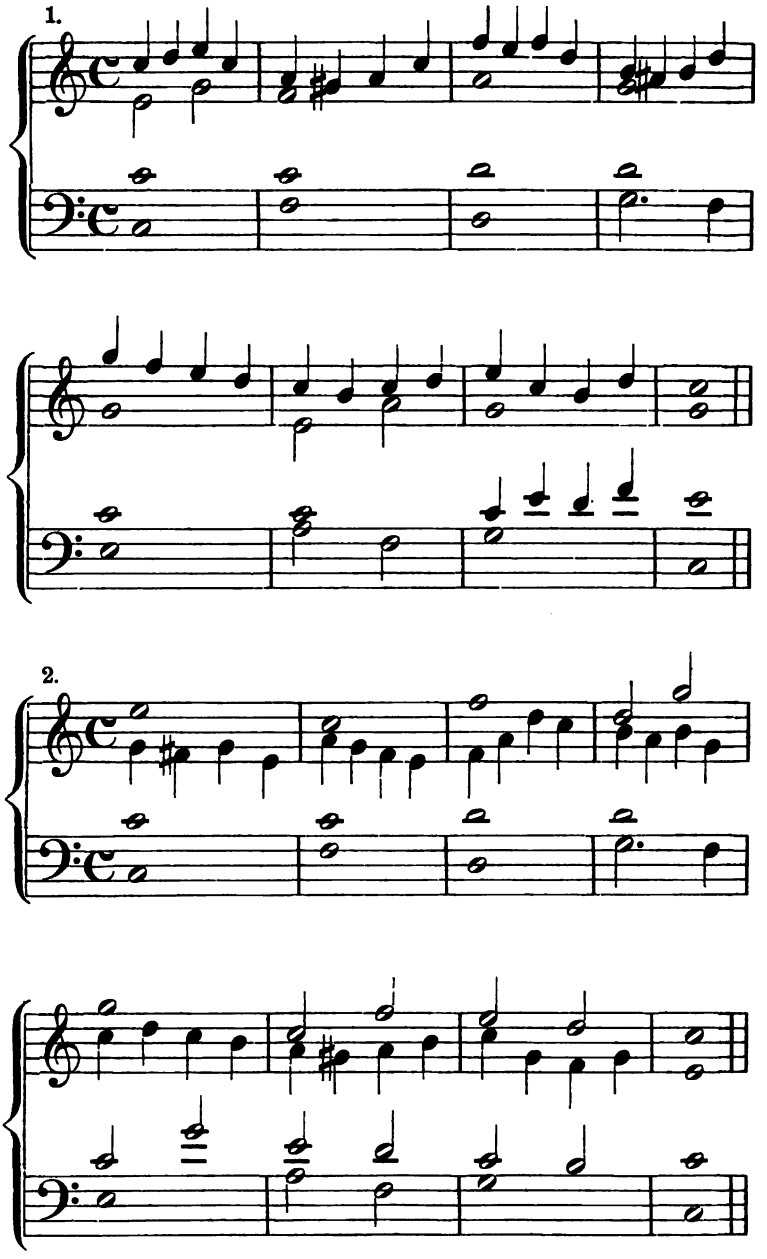
Gegeben. **Muster 17.**



*) Ueber die Schreibart der halben Töne siehe Elementarlehre § 33.

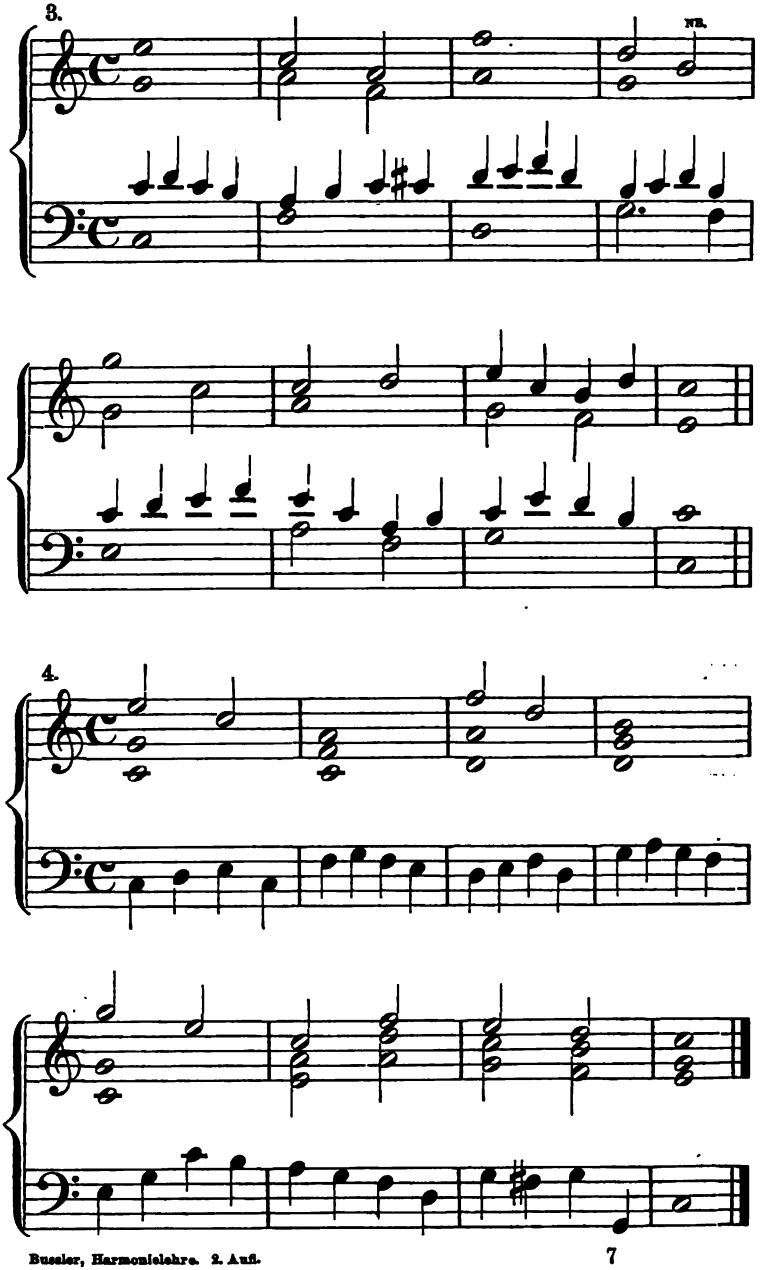
Digitized by Google

§ 31.



Digitized by Google

§ 31.



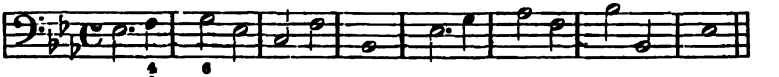
Digitized by Google

§ 31. NB. Hier durfte die Terz des Dominant-Accordes vorübergehend verdoppelt werden, 1. weil falsche Octaven dadurch nicht entstehen, auch nicht einmal vorausgesetzt werden können, denn die springende Fortschreitung des Soprans ist durch die Führung desselben in den ersten vier Takten schon bedingt, 2. weil der schlechte Takttheil und die glatte Bewegung der beiden Unterstimmen bei liegenbleibenden Oberstimmen die Verdoppelung nicht hervortreten lassen, 3. weil jede andere Führung der Stimmen schwerfälliger wäre.

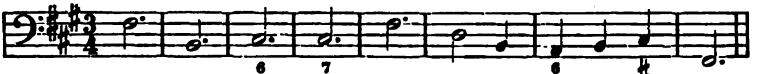
Uebungsbeispiele.

Die Mittelstimmen sind nicht an den Rhythmus des Basses gebunden. Gelegentlich darf an Stelle des vorgeschriebenen Accordes ein solcher gewählt werden, der ihn vertreten kann.

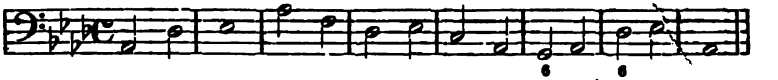
112.



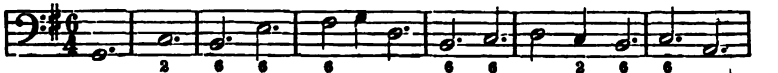
113.



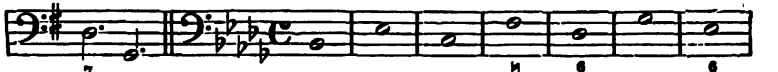
114.



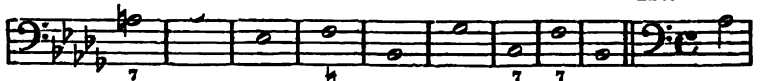
115.

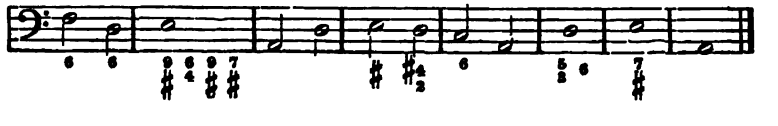


116.



117.

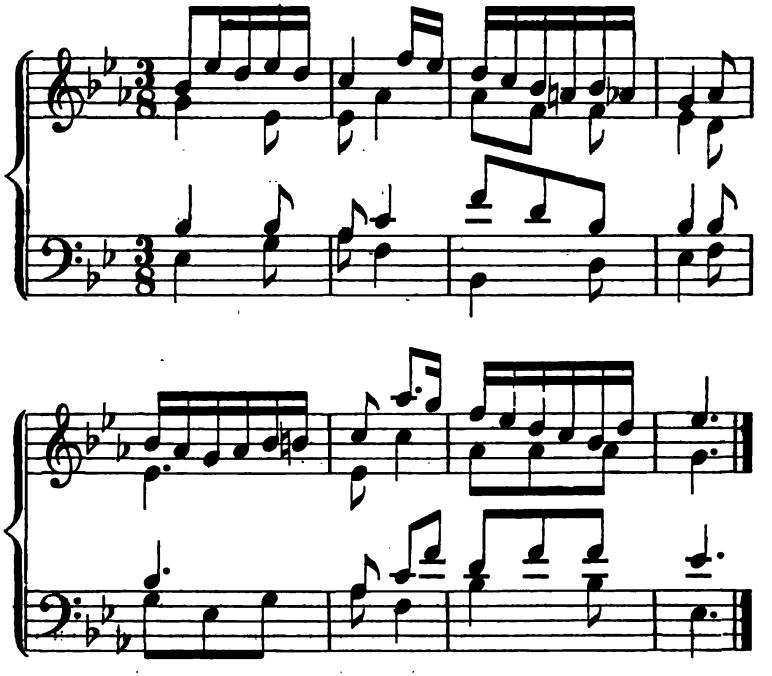




Digitized by Google

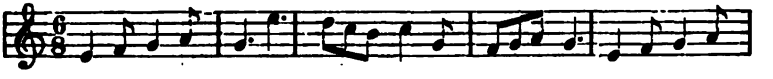
Bearbeite die folgenden Melodien, welche Durchgänge enthalten, vierstimmig. § 31

Muster 17a.

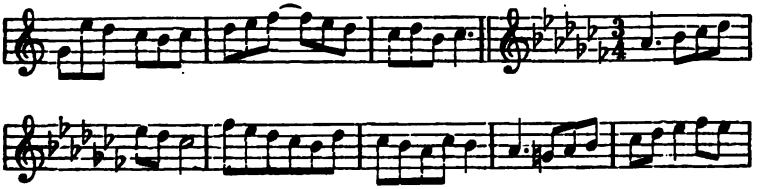


Uebungsbeispiele.

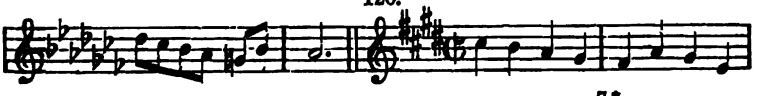
118.



119.

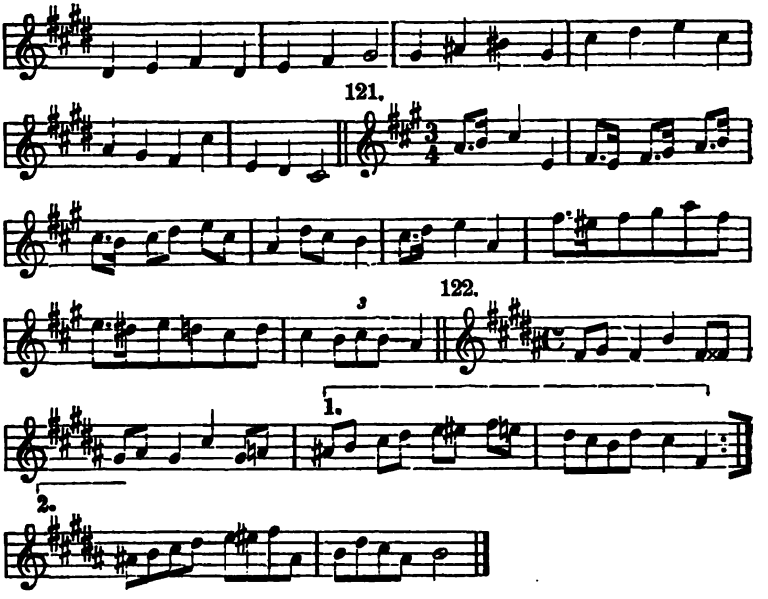


120.



Digitized by Google

§ 31.

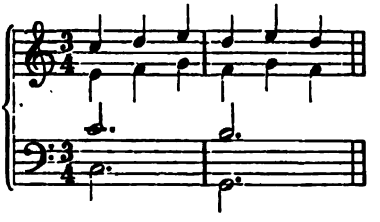


§ 32.

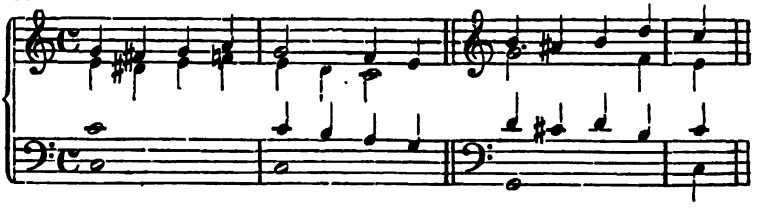
Mehrstimmige einfache Durchgänge.

§ 32. Durchgänge können auch gleichzeitig in zwei Stimmen auftreten unter der Bedingung, dass diese keine falschen, übelklingenden oder naturwidrigen Fortschreitungen oder Zusammenklänge bilden, woraus folgt, dass sie vorzugsweise in Terzen und Sexten fortschreiten.

192.



193.



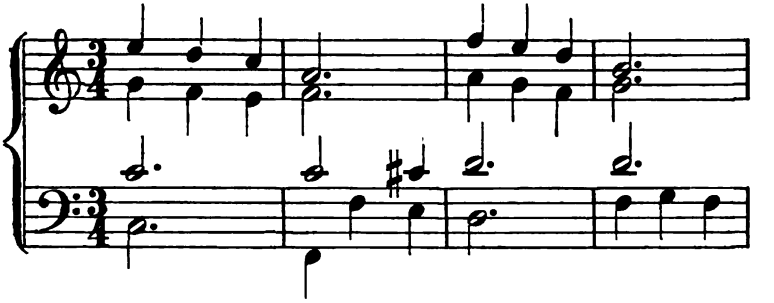
Digitized by Google

Mitunter kann sich auch Veranlassung finden, drei Stimmen gleichzeitig durchgehen zu lassen. Ueberhaupt ist es im mehrstimmigen Satz immer möglich eine Stimme weniger als die Stimmenzahl beträgt, durchgehen zu lassen. Muster 18, Takt 7 und 15. § 32.

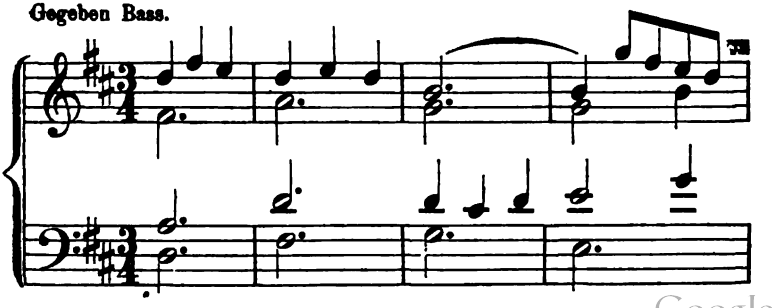
Achtzehnte Aufgabe.

Wende die in diesem § dargestellten Verhältnisse auf die vierstimmige Bearbeitung der folgenden Bässe und Oberstimmen an.

Gegeben Melodie. **Muster 18.**

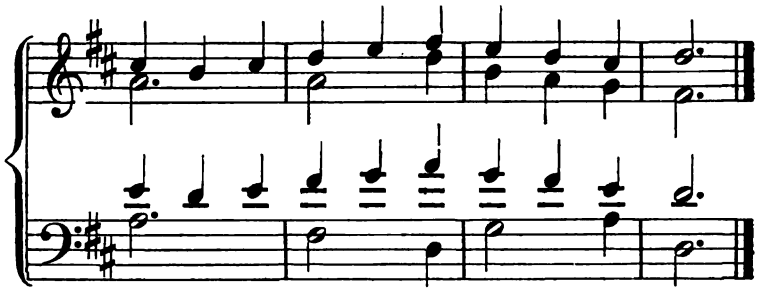


Gegeben Bass.



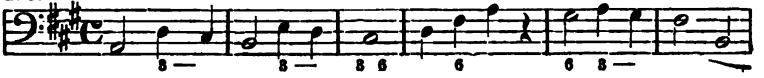
Digitized by Google

§ 32.

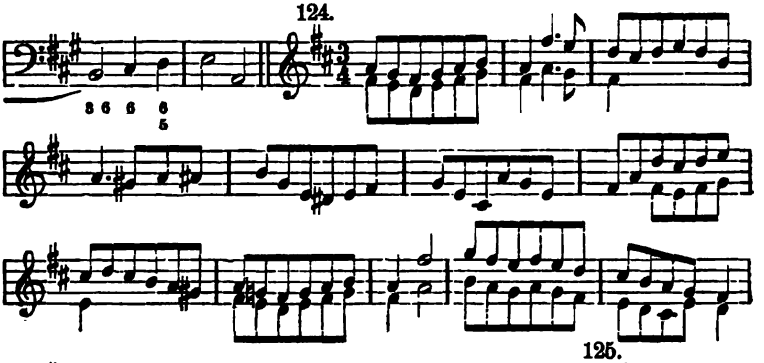


Uebungsbeispiele.

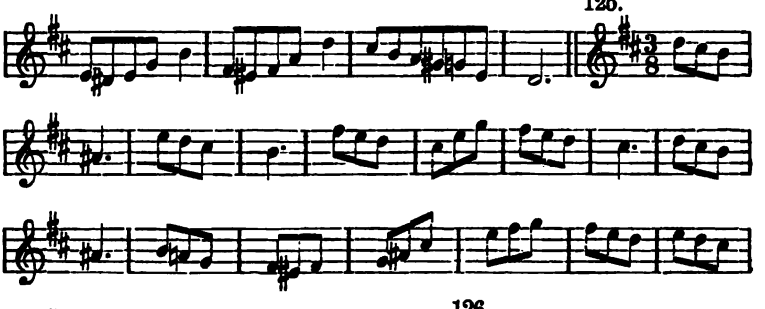
123.



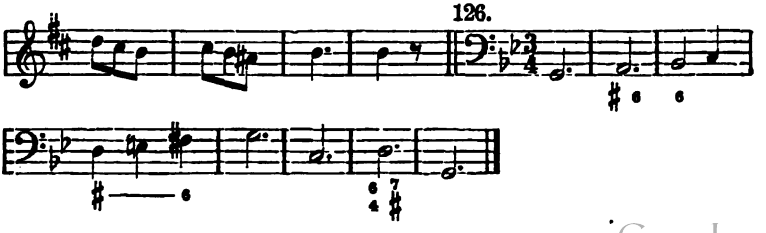
124.



125.



126.



Digitized by Google

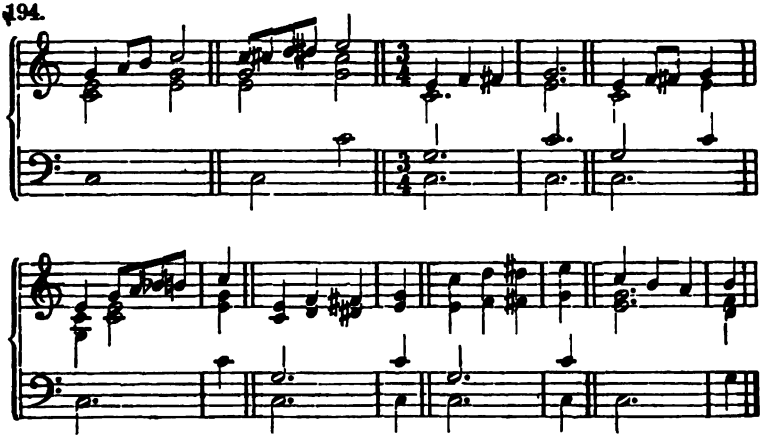
§ 33.

Mehrfache Durchgänge.

Es können auch zwei oder mehr harmoniefreie Töne zwischen zwei harmonischen Tönen stufenweise fortschreitend auf relativ schlechten Takttheilen stehen und so doppelte und mehrfache Durchgänge bilden. § 33.

Im dreitheiligen Maasse können hier die Durchgänge auch zwischen dem ersten und dritten, wie auch zwischen dem zweiten und (folgenden) ersten Takttheil oder Taktglied stehen. (§ 31, No. 185.)

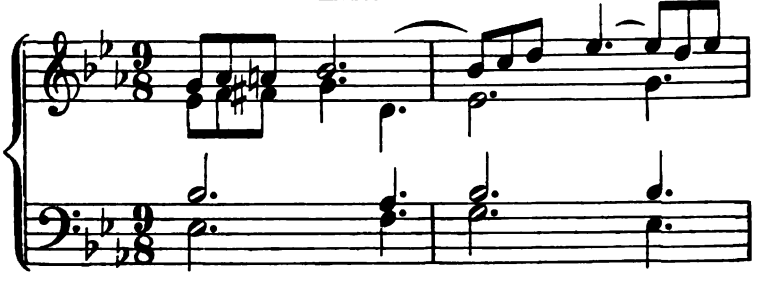
194.



Neunzehnte Aufgabe.

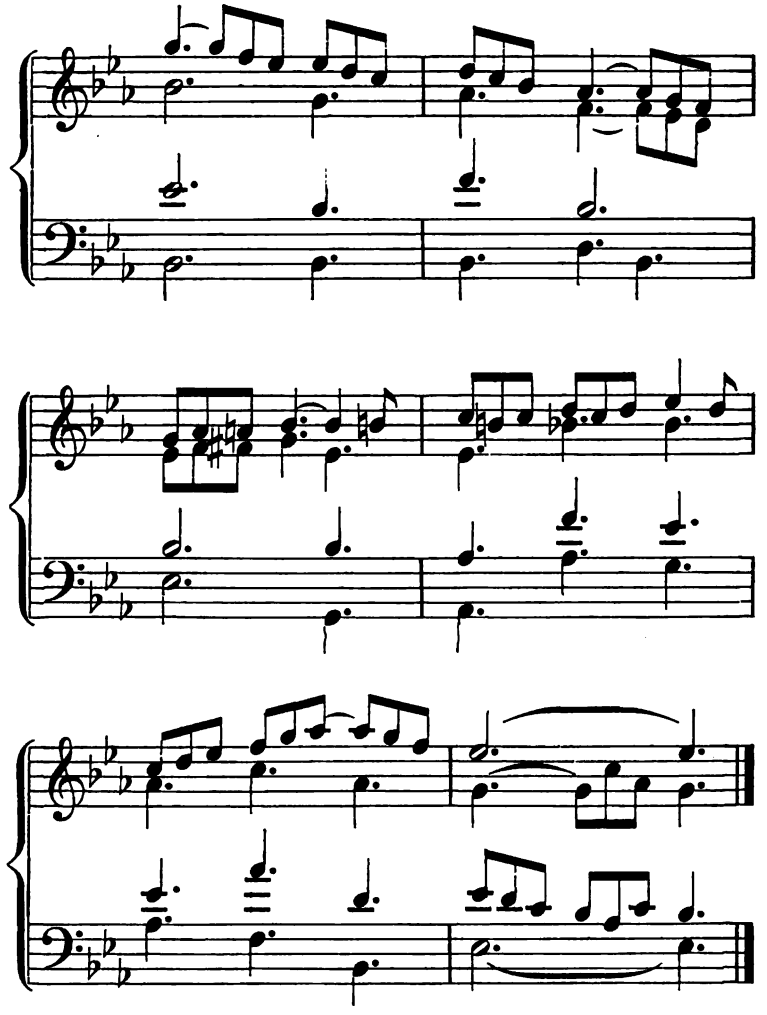
Die folgenden Melodien, welche derartige Durchgänge enthalten, vierstimmig zu setzen.

Muster 19.



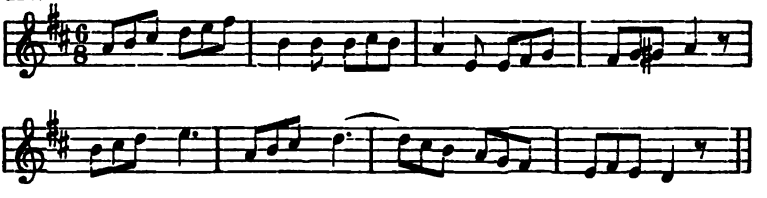
Digitized by Google

§ 33.



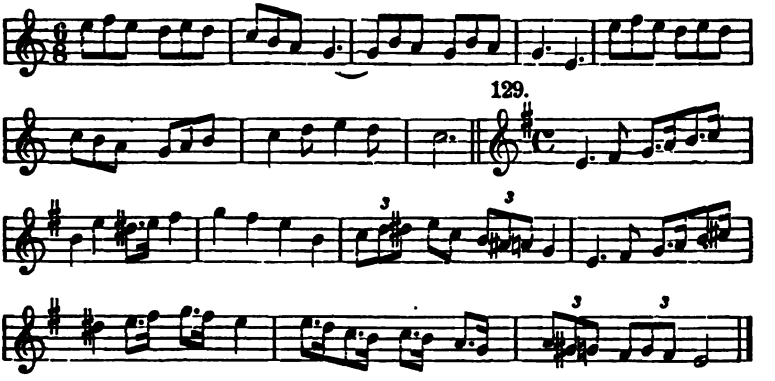
Uebungsbeispiele.

127.



Digitized by Google

128. § 33.

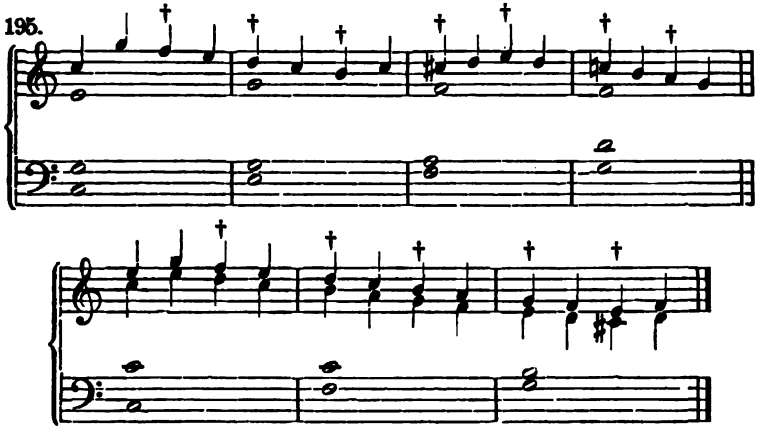


[§ 34.]

Durchgang auf gutem Takttheil. Uneigentliche Wechselnote.

Töne, die alle anderen Bedingungen des Durchganges erfüllen, aber auf gutem Takttheil stehen, werden zu den Durchgängen gezählt und wie diese behandelt. § 34.

195.

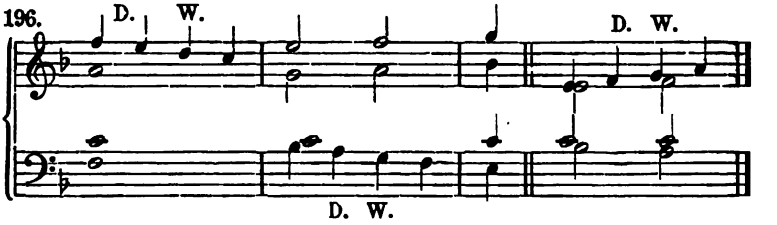


Da sie den schlechten mit dem guten Takttheil wechseln, werden sie auch Wechselnoten genannt, aber uneigentliche, weil die ursprüngliche Bedeutung dieses Wortes sich auf den Wechsel von Consonanz und Dissonanz bezieht. Sie sind eigentlich stufenweis eingeführte Vorhalte.

Digitized by Google

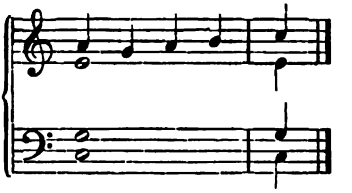
§ 34. Der Ton, welcher solcher Wechselnote vorangeht, ist entweder ein harmonischer Ton oder ein gewöhnlicher Durchgang; in letzterem Falle folgen also Durchgang und Wechselnote einander.

196.



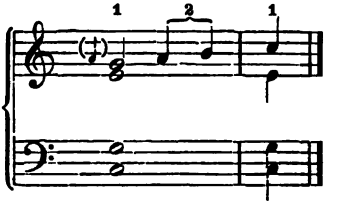
Auch kann in Fällen, die sich auf doppelte Durchgänge zurückführen lassen, auf die Wechselnote stufenweise ein Durchgang folgen, z. B.

197.



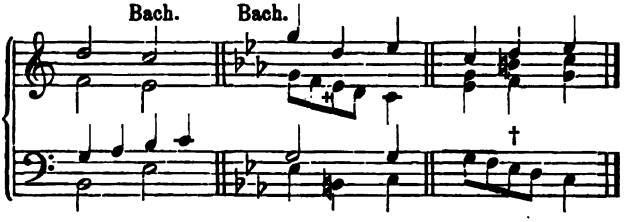
ist zulässig, weil es sich auf einen regelmässigen doppelten Durchgang (§ 33) zurückführen lässt.

198.



Für den Eintritt solcher Töne gilt als einzige Beschränkung die Regel, dass sie mit dem Ton, in den sie fortschreiten, nicht die Secunde derselben Octave bilden dürfen. Folgende Fälle sind demnach streng regelmässig:

199.



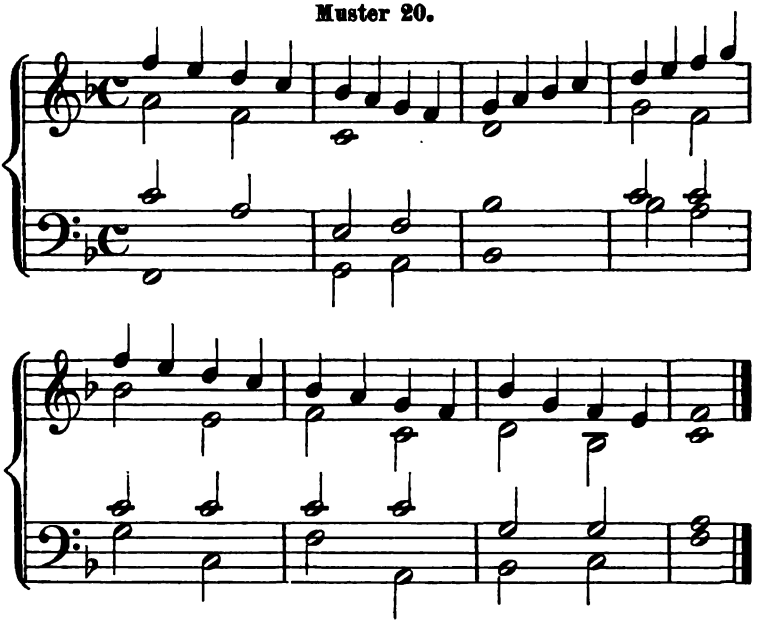
Digitized by Google

§ 34.

Zwanzigste Aufgabe.

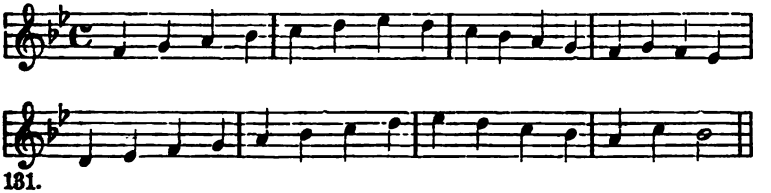
Die folgenden Uebungsbeispiele sind vierstimmig zu setzen, und zwar so, dass die hinzutretenden Stimmen sich im Allgemeinen in höheren Notengattungen bewegen, als die gegebene Stimme, z. B., wenn diese Achtelnoten enthält, in Vierteln, Halben, auch Ganzen, wenn diese Viertel enthält, in Halben, Ganzen, bei dreitheiligem Maasse auch in punktirten Noten höherer Gattung.

Muster 20.

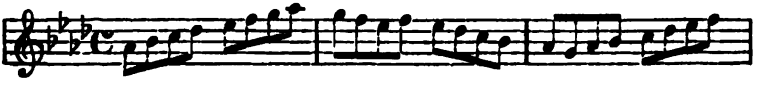


Uebungsbeispiele.

130.

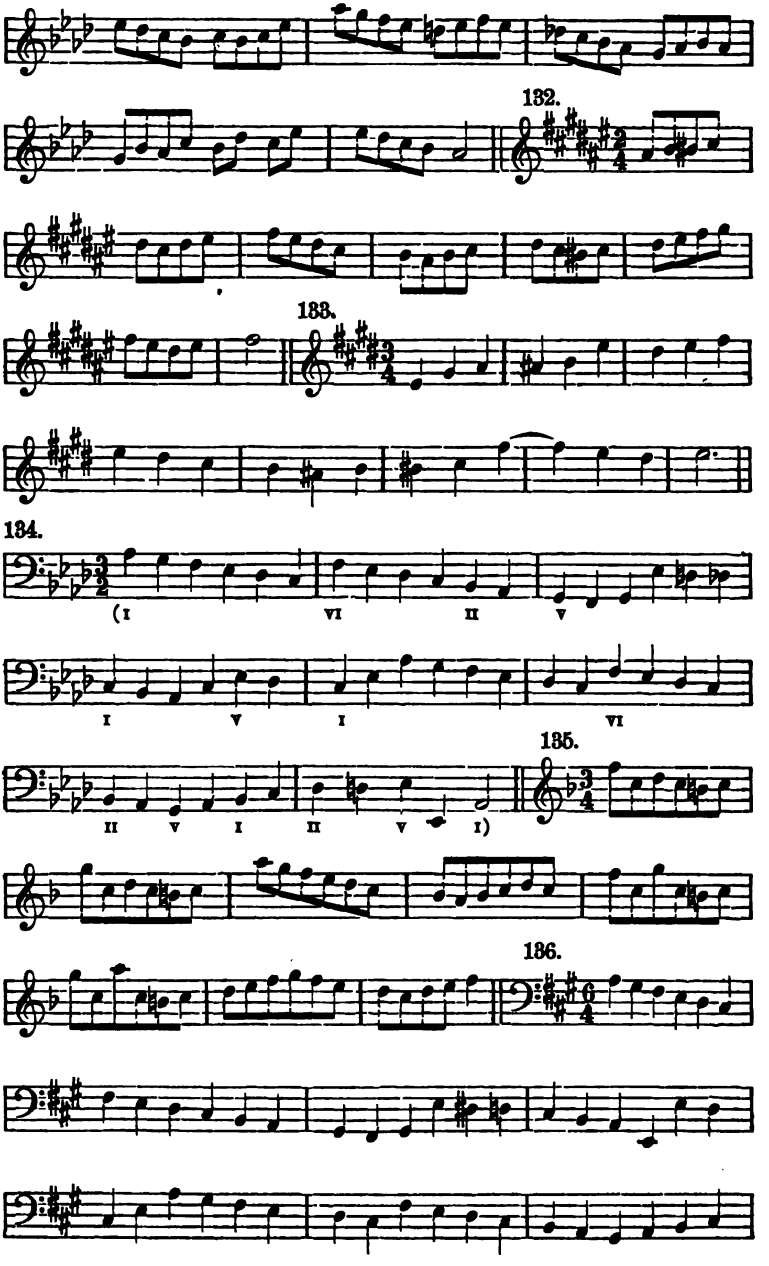


131.



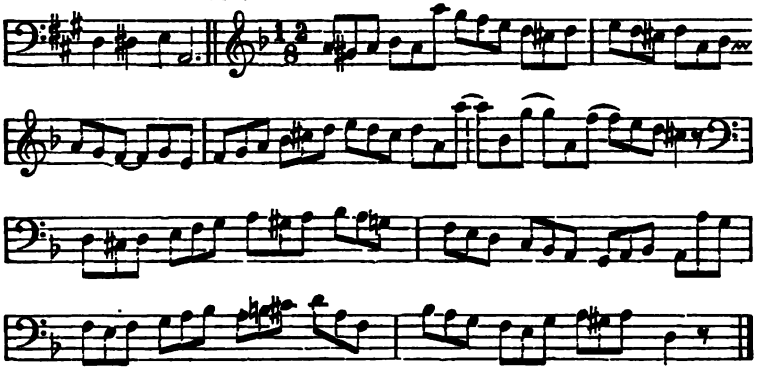
Digitized by Google

§ 34.



Digitized by Google

137. § 34.



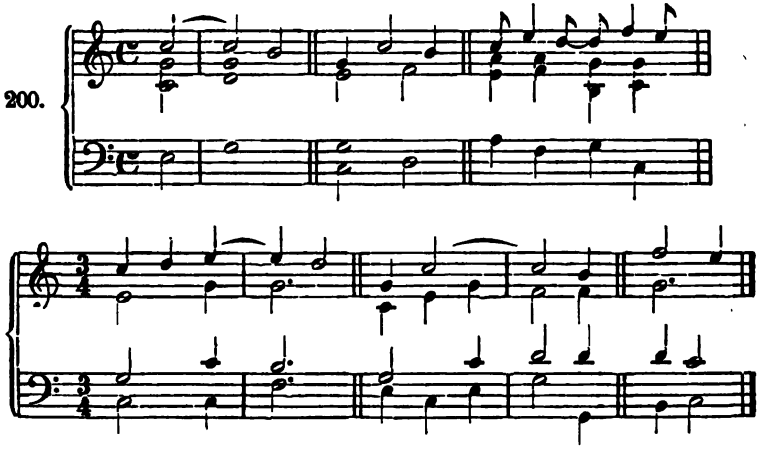
Die Vorhalte.

§ 35.

Gebundener Vorhalt.

Der Vorhalt steht auf einem relativ guten Takttheil oder Taktglied und löst sich auf dem relativ schlechten Takttheil oder Taktglied stufenweise in einen harmonischen Ton auf, während in den übrigen Stimmen der Accord selbst unverändert bleibt. Der gebundene Vorhalt war in dem vorhergehenden Accorde in derselben Stimme harmonischer Ton. Im dreitheiligen Maasse gilt hier (wie beim Quart-Sext-Accord § 13) der zweite Schlag im Verhältniss zum dritten für gut. § 35.

200.



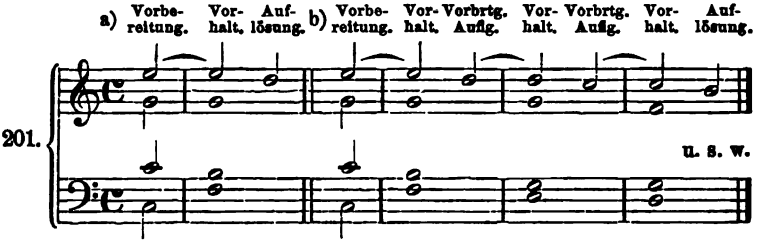
Digitized by Google

§ 35. Es sind demnach bei der Behandlung des gebundenen Vorhaltes drei Momente zu berücksichtigen:

Erstens: Das Auftreten des Tones, der nachher Vorhalt wird, im vorhergehenden Accord als harmonischer Ton — die Vorbereitung;

Zweitens: Der Vorhalt selbst, der zu dem gleichzeitigen Accorde dissonirt;

Drittens: Die Auflösung in den harmonischen Ton, welche stufenweise abwärts erfolgt.



Bei a) sehen wir eine Darstellung der drei Momente des gebundenen Vorhalts, bei b) eine Reihe von Vorhalten, bei denen die Auflösung des einen zugleich als Vorbereitung des andern dient.

Ueber das Verhältniss der Vorbereitung zum Vorhalte gilt die

Regel: Die Vorbereitung darf nicht in einer Notengattung geschehen, die kleiner ist als die des Vorhalts oder: man soll nicht eine längere Note an eine kürzere binden; z. B

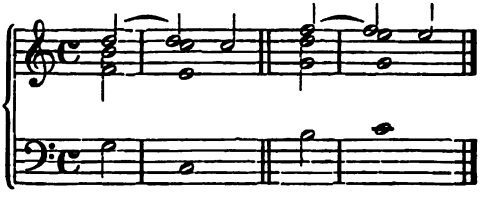
nicht , nicht , nicht u. s. w.

Ueber das Verhältniss des Vorhaltes zu dem gleichzeitigen Accorde gilt die

Regel: Der Vorhalt und der harmonische Ton, in welchen er sich auflösen muss, sollen nicht in derselben Octave gleichzeitig in verschiedenen Stimmen im Intervall der Secunde zusammentreffen.

202.

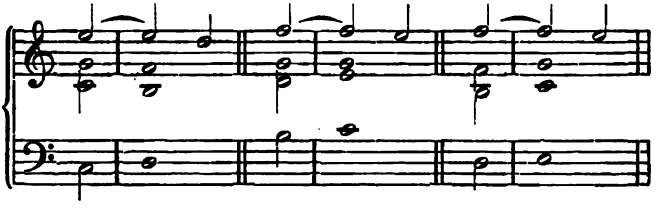
Also nicht:



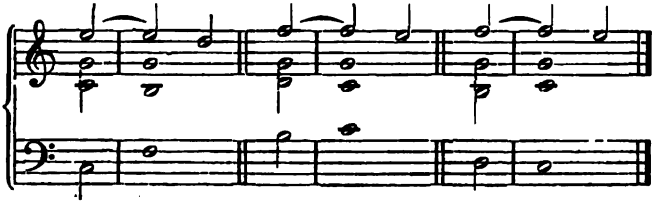
Digitized by Google

§ 35. Auch das Zusammentreffen des Vorhaltes und des Tones, in den er sich auflöst, in demselben Zusammenklange, wenn auch in **verschiedenen** Octaven, ist womöglich zu vermeiden, d. h. überall da, wo es ohne Beeinträchtigung der Stimmführung und des Vollklanges geschehen kann. Beispielsweise wären zu vermeiden:

208.

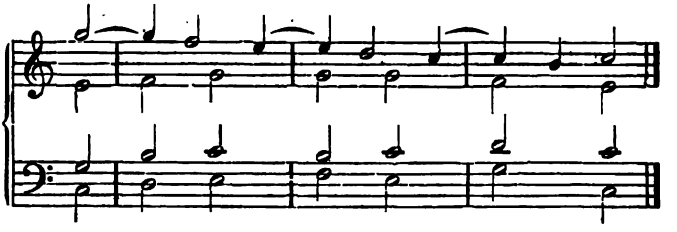


und vorzuziehen:



Indessen werden solche und ähnliche Fälle durch Rücksicht auf Stimmführung oder Vollklang vollkommen gerechtfertigt und am besten durch Gegenbewegung eingeführt. So z. B. hier:

204.

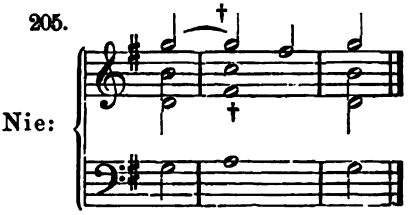


Nie aber darf der Leitton (die Septime der Tonart, als solche auftretend als Terz im Dominant- und Nonenaccord, als Grundton im verminderten Dreiklang, kleinen und verminderten Septimen-Accord) gleichzeitig in einer Stimme auftreten und in einer anderen durch Vorhalt verzögert werden.

Digitized by Google

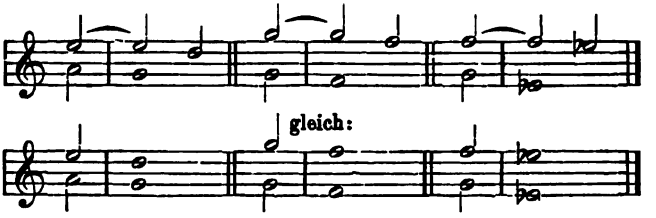
§ 35.

205.



Falsche Fortschreitungen werden durch Vorhalte nicht aufgehoben, obgleich der Vorhalt viel mehr in's Gewicht fällt, als der Durchgang. Man hat beim Vorhalt die Quinten und Octaven der schlechten Takttheile zu vermeiden.

206.



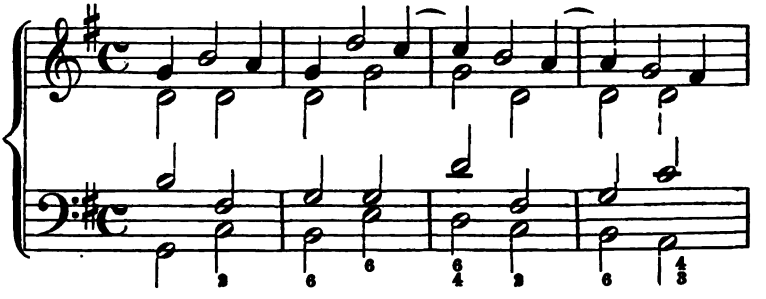
Wir bedienen uns zunächst der Vorhalte nur in der Oberstimme, da ihre Anwendung im Bass und in den Mittelstimmen Modificationen der gegebenen Anweisung nöthig macht.

Einundzwanzigste Aufgabe.

Folgende bezifferte Bässe mit möglichst zahlreichen Vorhalten in der Oberstimme vierstimmig auszusetzen.

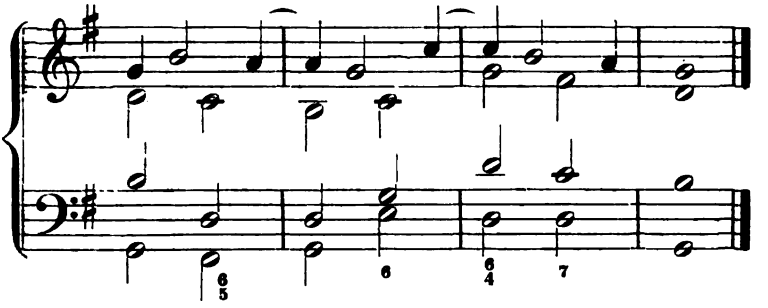
Die Bezifferung bezieht sich nur auf die Accorde, nicht auf die Vorhalte.

Muster 21.



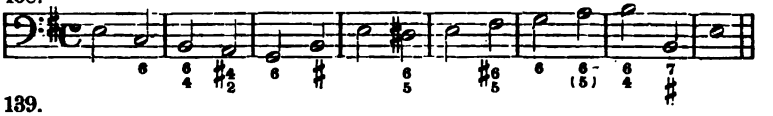
Digitized by Google

§ 35.

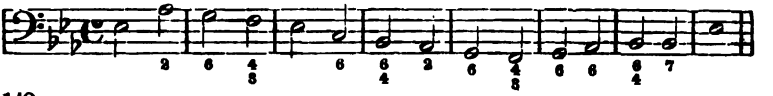


Uebungsbeispiele.

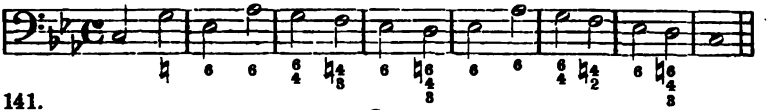
138.



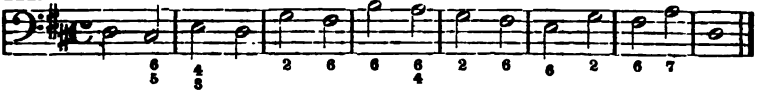
139.



140.



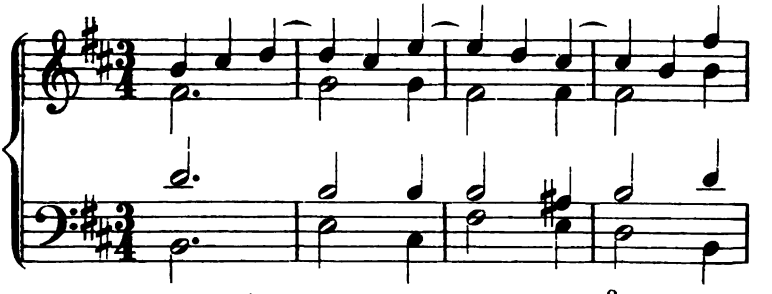
141.



Zweiundzwanzigste Aufgabe.

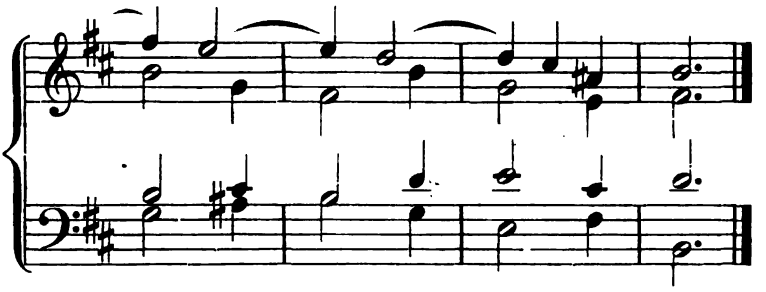
Folgende Melodien, welche gebundene Vorhalte enthalten, sind vierstimmig zu setzen, jedoch ohne Vorhalte in den Unterstimmen.

Muster 22.



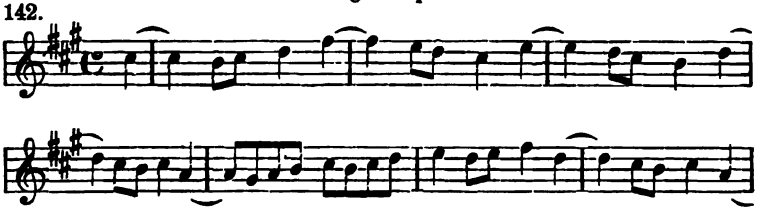
Digitized by Google

§ 35.

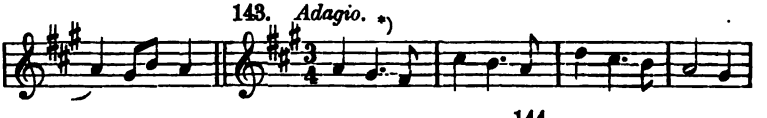


Uebungsbeispiele.

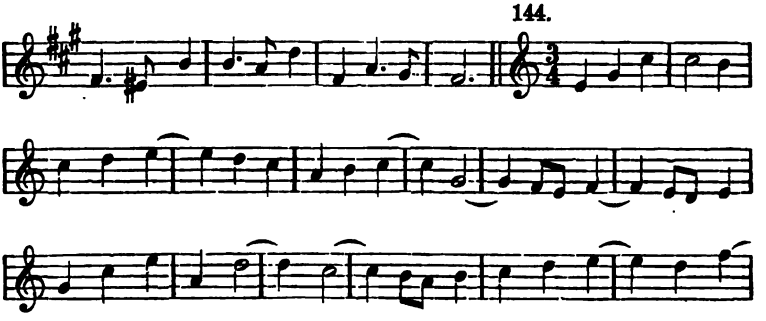
142.



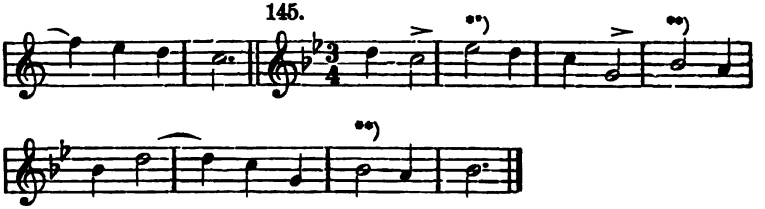
143. *Adagio.* *)



144.



145.



*) Hier soll der Punkt den Vorhalt bilden.

**) Vorhalt auf zweitem Takttheil.

Digitized by Google

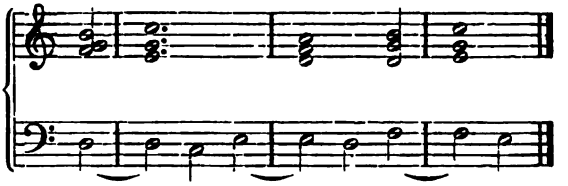
§ 36.

Gebundene Vorhalte im Bass.

Für Vorhalte im Bass gilt die im vorigen Paragraph gegebene Regel über das Verhältniss des Vorhaltes zur Harmonie in ihrer ganzen Ausdehnung bedingungslos, d. h. es darf in demselben Zusammenklange nicht der Vorhalt und der Ton, in den er sich auflöst, gleichviel ob in derselben oder verschiedenen Octaven, zusammentreffen. Die folgenden Fälle sind also § 36.

207.

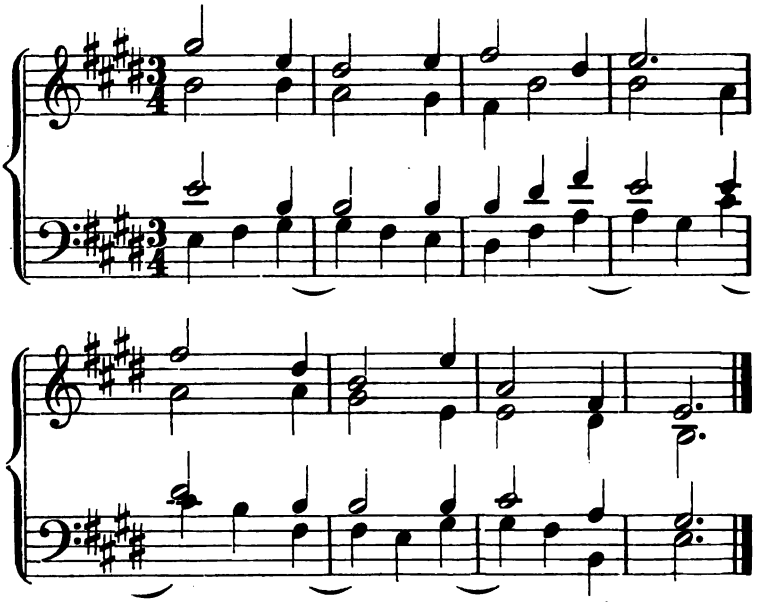
unzulässig:



Dreiundzwanzigste Aufgabe.

Setze zu folgenden Bässen, welche Vorhalte enthalten, die drei Oberstimmen.

Muster 28.

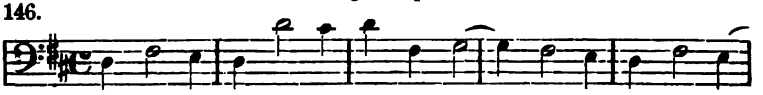


Digitized by Google

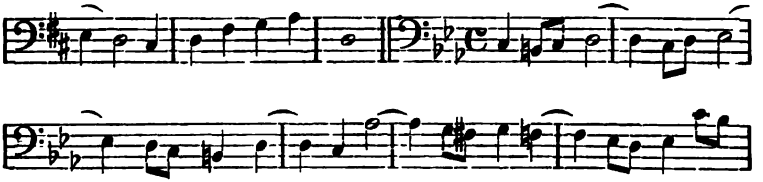
§ 36.

Uebungsbeispiele.

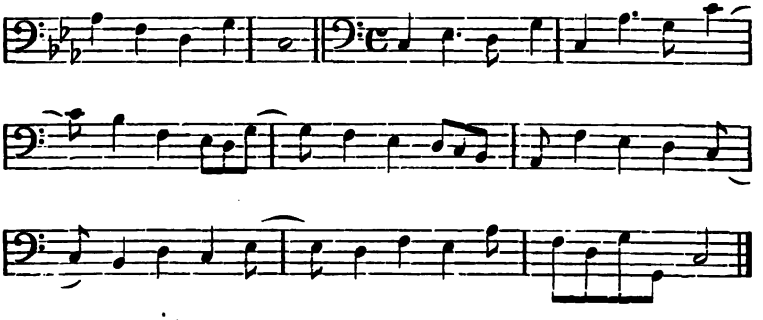
146.



147.



148.



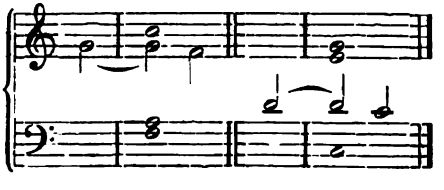
§ 37.

Gebundene Vorhalte in Mittelstimmen.

§ 37. Der Vorhalt in der Mittelstimme verhält sich gegen jede höhere Stimme wie der Vorhalt im Bass, gegen jede tiefere wie der Vorhalt im Sopran. Tritt also in einer Mittelstimme ein Vorhalt auf, so ist das Zusammentreffen mit dem Tone, in den er sich auflöst, in einer anderen Octave gestattet, wenn der Vorhalt über diesem Tone liegt, wie hier:

208.

Richtig:



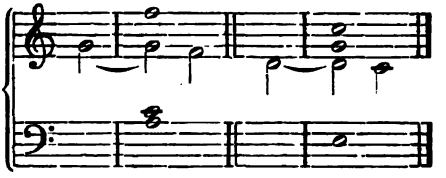
Nicht zulässig aber ist das Zusammentreffen des Vorhaltes in

Digitized by Google

einer Mittelstimme mit dem Tone, in den er sich auflöst, wenn der Vorhalt unter diesem Tone liegt, wie hier: § 37.

209.

Falsch:



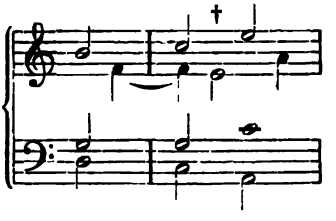
Allgemeiner gefasst lautet demnach die Regel über das Verhältniss des gebundenen Vorhaltes zum Accord:

Das Zusammentreffen des Vorhaltes und des Tones, in den er sich auflöst, in der Secunde derselben Octave ist überall unzulässig. Das Zusammentreffen derselben in verschiedenen Octaven ist zulässig, wenn der Vorhalt in einer höheren Stimme liegt, unzulässig, wenn er in einer tieferen Stimme liegt.

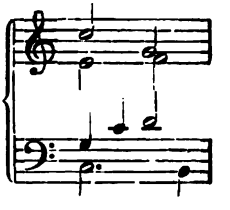
Vierundzwanzigste Aufgabe.

Bearbeite folgende Melodien und Bässe mit regelmässig gebundenen Vorhalten bald in dieser, bald in jener der drei hinzutretenden Stimmen. Wo sich ein Vorhalt nicht anbringen lässt, suche ihn wenigstens durch eine gebundene (syncopirte) Note zu ersetzen.

210.

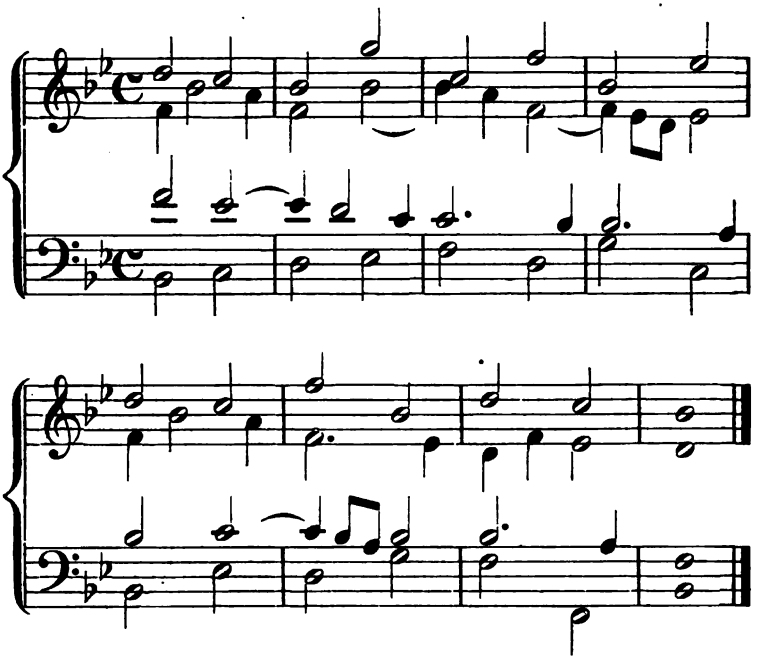


Jedenfalls sorge immer für Bewegung auf dem schlechten Takttheil, weil eine plötzlich eintretende Ruhe von der Länge einer halben Note als Stockung erscheinen würde.

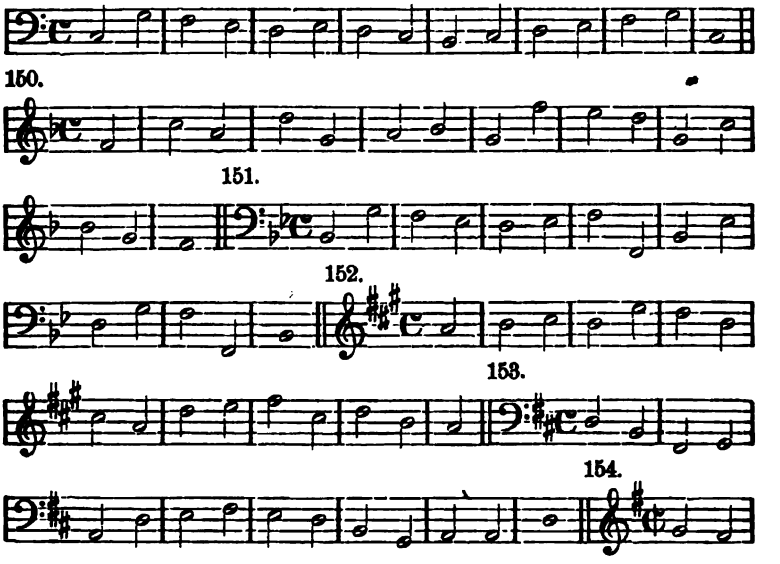


Digitized by Google

§ 37. **Muster 24.**



149. **Uebungsbeispiele.**



Digitized by Google

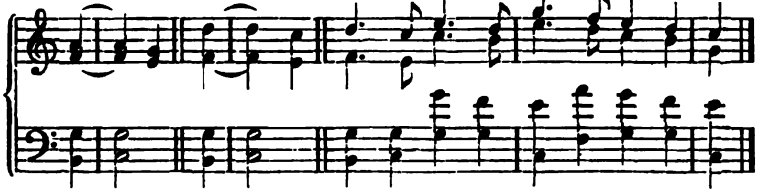
§ 37.

§ 38.

Zweistimmige Vorhalte.

Gleichzeitige Vorhalte in zwei Stimmen werden ebenso vorbereitet und aufgelöst wie einstimmige. § 38.

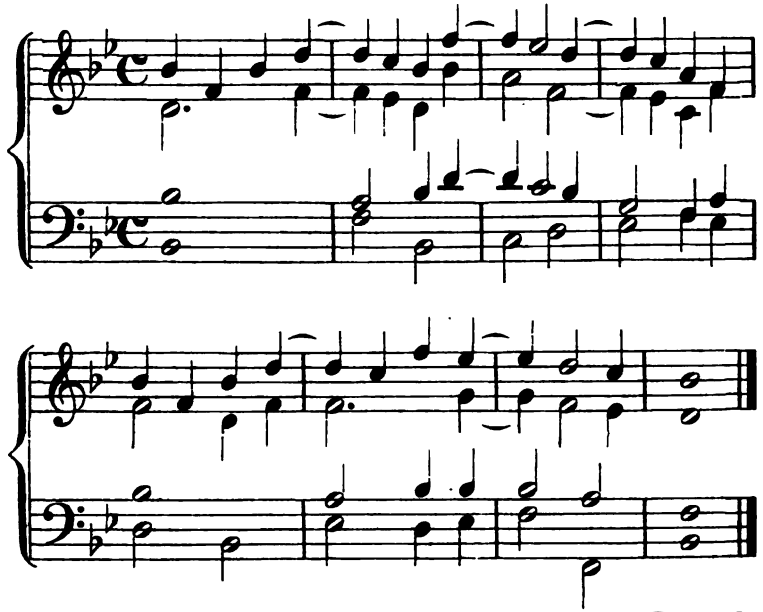
211.



Fünfundzwanzigste Aufgabe.

Bearbeite folgende Melodien vierstimmig mit Anwendung zweistimmiger Vorhalte.

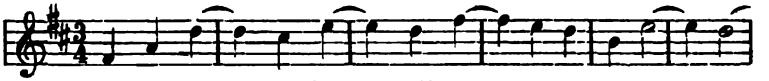
Muster 25.



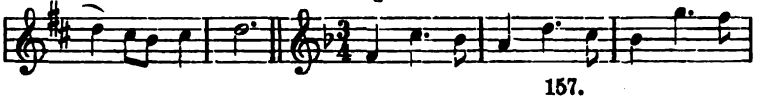
Digitized by Google

§ 38. **Uebungsbeispiele.**

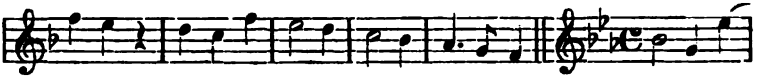
155.



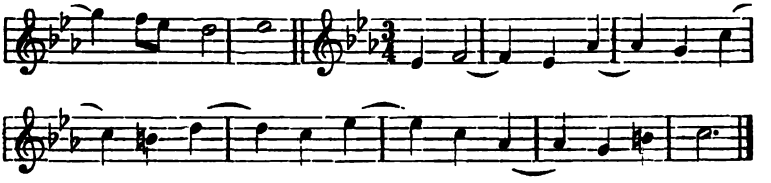
156. Vgl. 143.



157.



158.



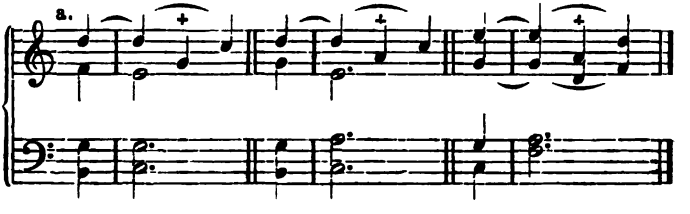
Bilde Durtonleitern abwärts und Cadenzen mit Vorhalten.

§ 39.

Verzögerte Auflösung des gebundenen Vorhaltes.

§ 39. Die regelmässige Auflösung des Vorhalts kann durch einen eingeschalteten Ton, der dem gerade geltenden Accorde angehört, verzögert werden.

212.

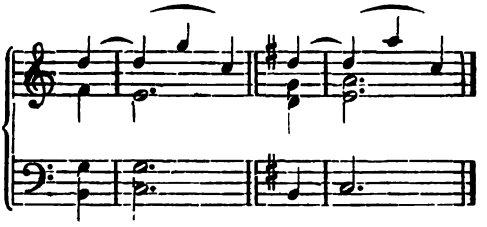


Der Quintenschritt abwärts (a) ist bei weitem die häufigste Anwendung dieser Verzögerung, durch welche man, wie hier ersichtlich, auch die Bindung einer längeren Note an eine kürzere vermeidet.

Digitized by Google

Man kann auch den eingeschalteten Ton aufwärts eintreten lassen. § 39.

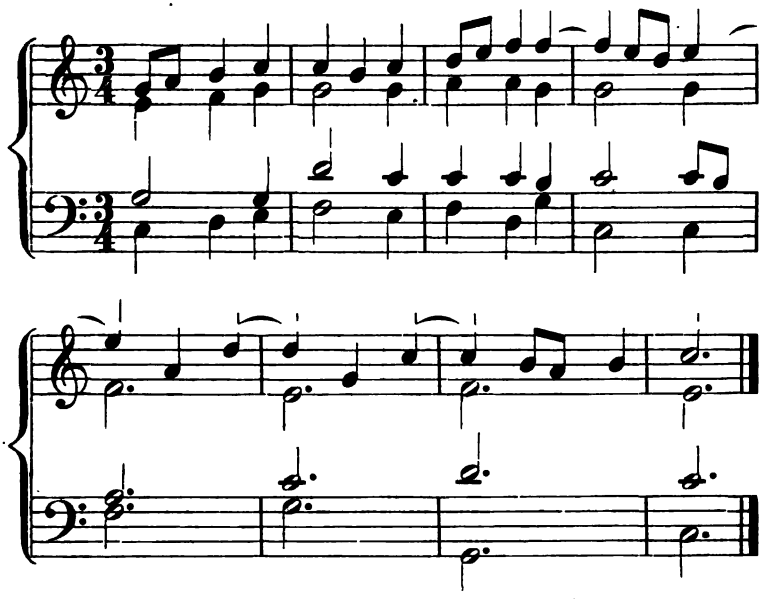
213.



Sechsundzwanzigste Aufgabe.

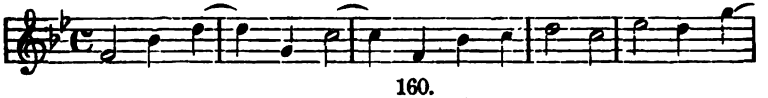
Setze die folgenden Melodien, welche derartige Verzögerungen enthalten.

Muster 26.

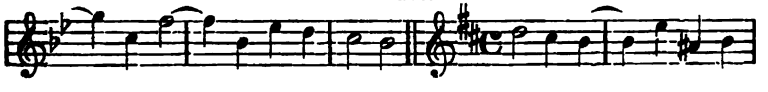


Uebungsbeispiele.

159.

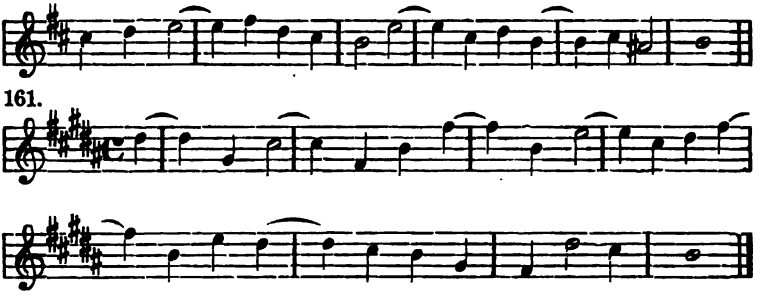


160.



Digitized by Google

§ 39.



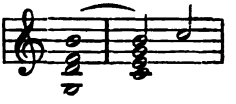
161.

§ 40.

Vorhalte von unten. Mehrstimmige Vorhalte.

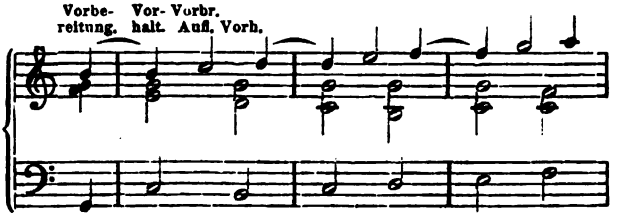
§ 40. Alle bisherigen Vorhalte lösten sich nach unten auf, und diese Auflösung ist auch die bei weitem häufigste. Doch ergiebt sich aus der Stimmführung oder dem Charakter der Melodie auch eine Auflösung der Vorhalte nach oben. Der musikalische Sprachgebrauch nennt die vorher abgehandelten Vorhalte, weil die Tonfortschreitung derselben von oben nach unten geht, Vorhalte von oben. Solche Vorhalte dagegen, welche sich aufwärts auflösen, also eine umgekehrte Fortschreitung zeigen, heissen Vorhalte von unten. Sie kommen vorzüglich dann vor, wenn ein Ton schon durch sein Verhältniss zur Tonart die Neigung aufwärts fortzuschreiten hat, z. B. als Septime der Tonart.

214.



Diese Neigung, sich aufwärts aufzulösen, kann jedoch durch die Melodie allein auch jeder anderen Stufe der Tonart verliehen werden, z. B. in folgendem Passus, der seinen ersten Anstoss durch die Septime erhält.

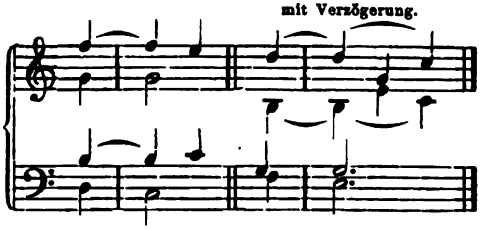
215.



Digitized by Google

Vorhalte von unten und oben können zu zweistimmigen Vorhalten verbunden werden. § 40.

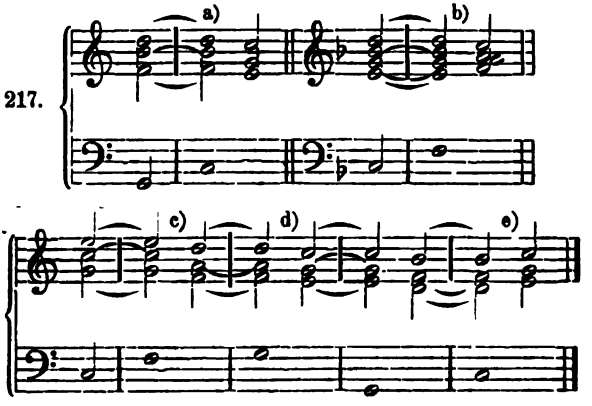
216.



Mehrstimmige Vorhalte sind gewöhnlich Combinationen von Vorhalten von unten und Vorhalten von oben, doch können sie auch nur einer dieser beiden Klassen angehören.

Bei der Auflösung mehrstimmiger Vorhalte wird jeder einzelne Vorhalt regelmässig nach unten oder oben aufgelöst, oder werden dieselben zusammen als vorgehaltener Accord aufgefasst und nach den Regeln behandelt, die über die Fortschreitung der Accorde gelten.

217.



a) Hier macht die zweite Stimme, als Terz des Dominant-Accordes, von der Freiheit Gebrauch, sprungweise fortzuschreiten, wird also als Accordton, nicht als Vorhalt behandelt.

b) Hier lösen sich alle Töne, sowohl als Bestandtheile des Nonen-Accordes (kleinen Septimen-Accordes), als auch als Vorhalte von unten und oben, regelmässig auf.

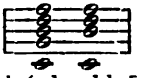
c) Hier schreitet das c des Alt, als harmonischer Ton zu dem Basse f (fa-c), frei in einem Terzensprunge fort; der Vorhalt ist also nur zweistimmig.

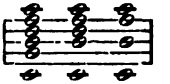
Digitized by Google

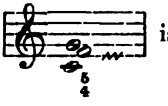
§ 40. d) Hier werden alle Stimmen, sowohl als einzelne Vorhalte wie als Bestandtheile von vorgehaltenen Accorden regelmässig fortgeführt.

e) Hier lösen sich alle Vorhalte aufwärts auf und werden auch als Bestandtheile des Accordes vorschriftsmässig behandelt.

Einige dieser Vorhaltserscheinungen sind sogar als besondere Accorde bezeichnet worden; so z. B.

die Tonika mit vorgehaltenem Septimen-Accord (oder vermindertem Dreiklang) als Undecimen-Accord, 218. 

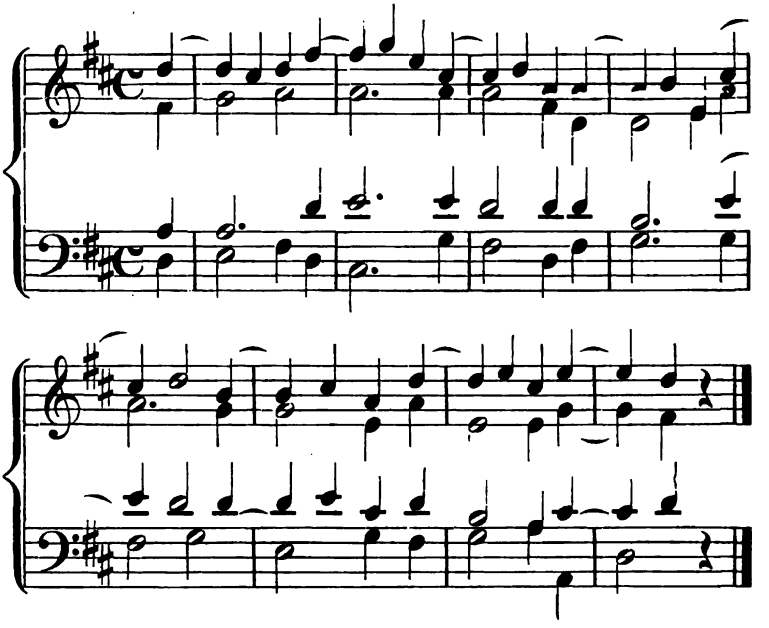
die Tonika mit vorgehaltenem Nonen-Accord (oder kl. [verminderten] Septimen-Accord) als Terzdecimen-Accord. 219. 

Der sog. Quart-Quint-Accord 220.  ist Dreiklang mit Vorhalt der Quarte.

Siebenundzwanzigste Aufgabe.

Folgende Melodien mit Anwendung von Vorhalten von unten und mehrstimmigen Vorhalten zu harmonisiren.

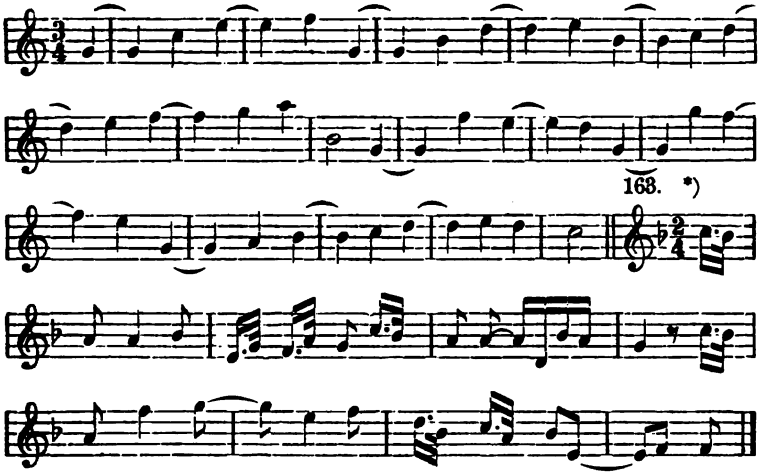
Muster 27.



Digitized by Google

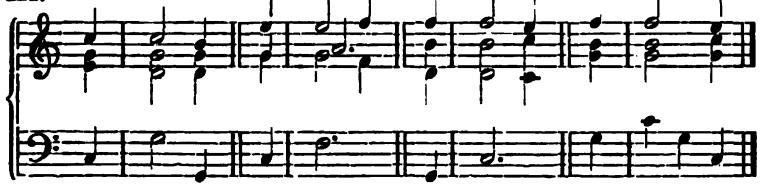
Uebungsbeispiele. § 40.

162.



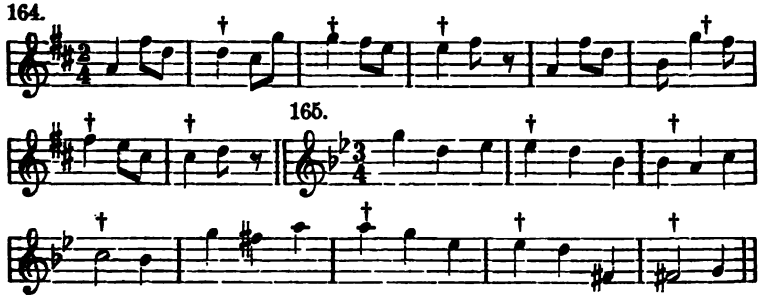
Zu den gebundenen Vorhalten werden auch solche gerechnet, denen ohne Bindung in derselben Stimme derselbe Ton vorangeht. Die Vorbereitung solcher Vorhalte darf kürzer sein als der Vorhalt.

221.



In den folgenden, zur sechsundzwanzigsten Aufgabe gehörigen Melodien sind derartige Vorhalte enthalten.

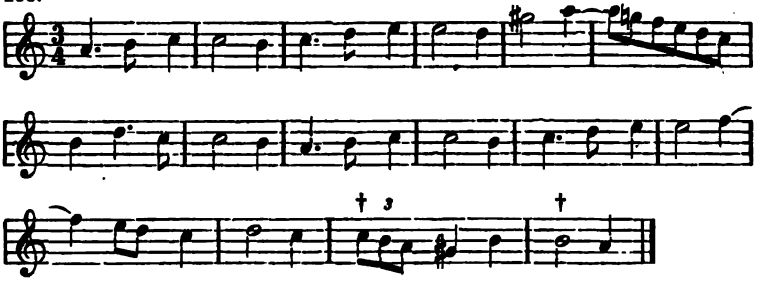
164.



*) Dieser Auftakt wird in den Unterstimmen pausirt.

Digitized by Google

§ 40. 166.

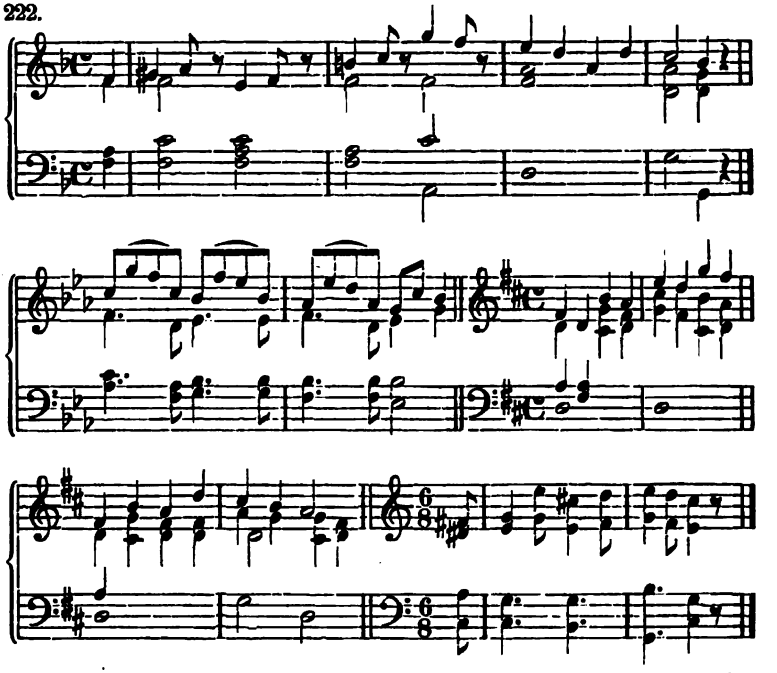


§ 41.

Freie, gar nicht vorbereitete Vorhalte.

§ 41. Freie Vorhalte sind harmoniefreie Töne, welche ohne Vorbereitung auf gutem oder schlechtem Takttheile eintreten und sich regelmässig auf- oder abwärts auflösen. Sie können ein-, zwei- oder mehrstimmig sein.

222.

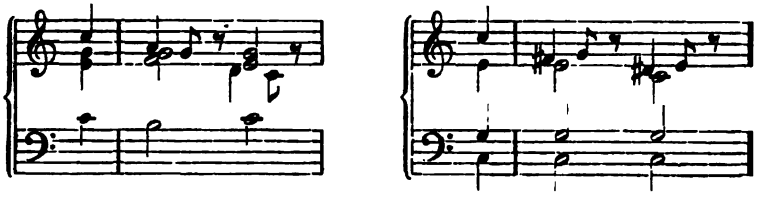


Für diese Vorhalte ist die einzige Beschränkung, dass der

Digitized by Google

Vorhalt und der durch ihn verzögerte Ton nicht als Secunde der- § 41.
selben Octave zusammentreffen dürfen. Also

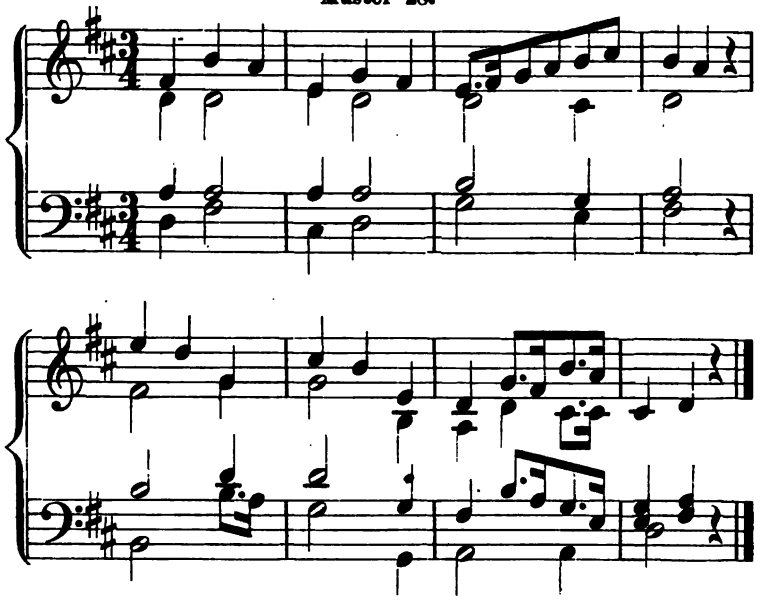
223. falsch: aber richtig:



Achtundzwanzigste Aufgabe.

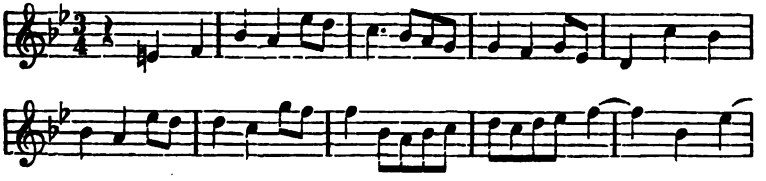
Die folgenden Melodien vierstimmig zu setzen.

Muster 28.



Uebungsbeispiele.

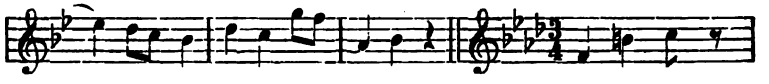
167. *Adagio.*



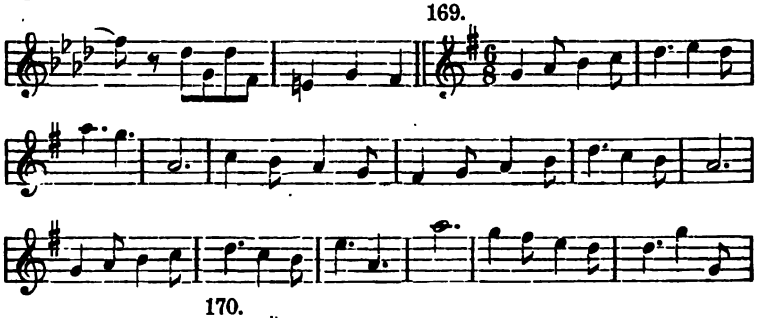
Digitized by Google

§ 41.

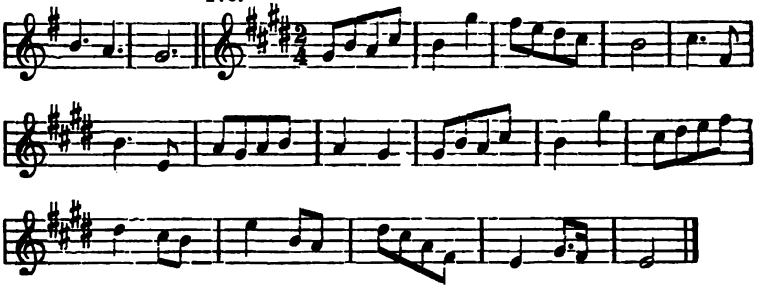
168.



169.



170.

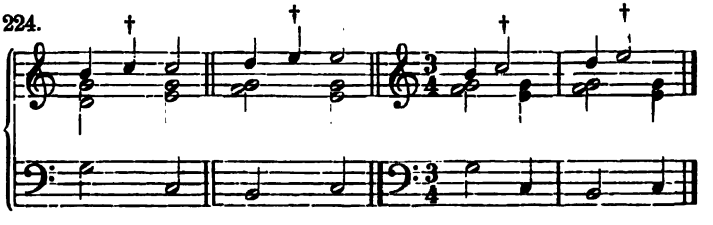


§ 42.

Anticipation.

§ 42. Töne, die als harmoniefrei in einem Zusammenklange auftreten und in derselben Stimme durch Bindung oder wiederholte Angabe im nächsten Zusammenklange harmonisch werden, heissen Anticipationen oder Vorausnahmen, weil sie, eigentlich dem nächsten Accorde angehörend, zum vorhergehenden vorausgenommen werden.

224.

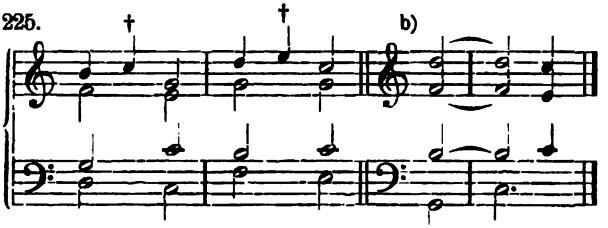


Digitized by Google

Sie sind seltener als Durchgänge und Vorhalte. § 42.

Man rechnet auch solche Töne zu den Anticipationen, die zwar erst dem folgenden Accord angehören, aber nicht in derselben Stimme wiederholt oder gebunden werden, sondern nur überhaupt im nächsten Accorde harmonisch sind.

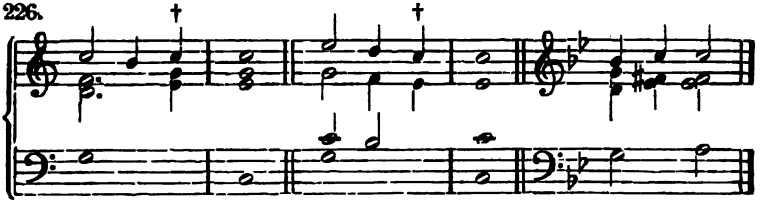
225.



Bei b) kann man entweder den Bass als Anticipation oder die drei Oberstimmen als Vorhalt betrachten. Für die Kompositionslehre und den Komponisten als solchen ist es gleichgültig, welche Auslegung den Vorzug verdient.

Anticipationen können auch zwei- und mehrstimmig sein.

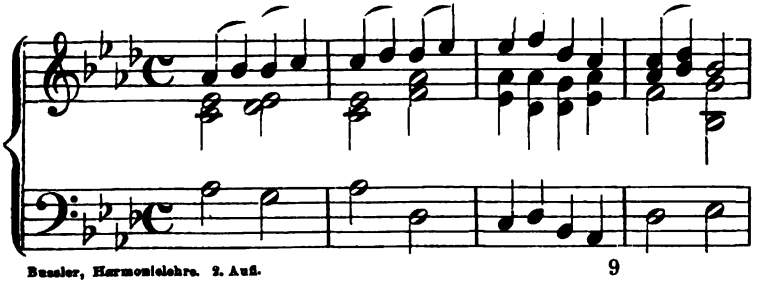
226.



Neunundzwanzigste Aufgabe.

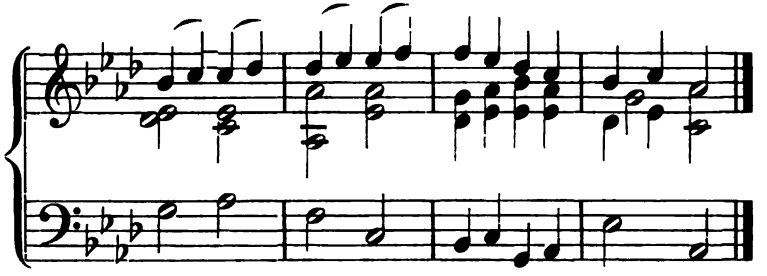
Folgende Melodien, welche Anticipationen enthalten, vierstimmig zu bearbeiten.

Muster 29.



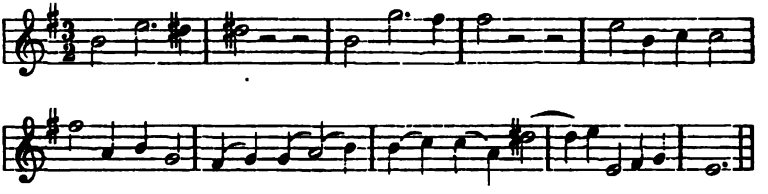
Digitized by Google

§ 42.

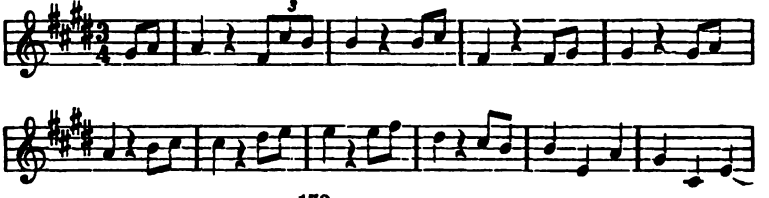


Uebungsbeispiele.

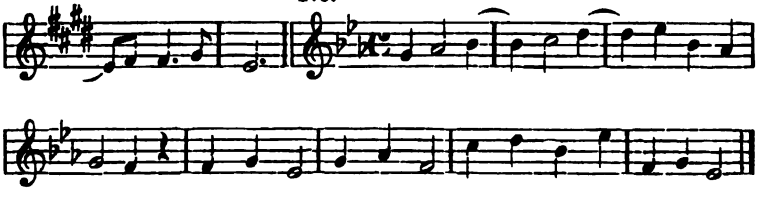
171.



172.



173.



§ 43.

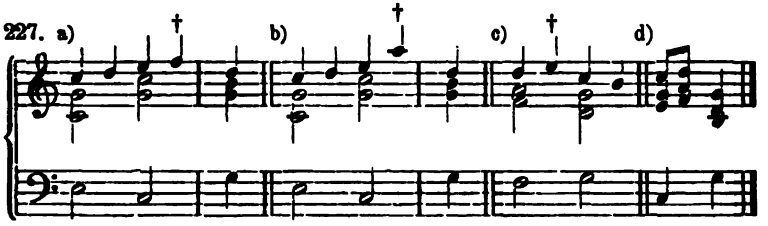
Eigentliche Wechselnote.

§ 43. Ein Ton, der zwischen zwei Zusammenklängen eingeschaltet wird, ohne in dem einen oder in dem anderen harmonischer Ton zu sein, und dabei sprungweise fortschreitet, wird Wechselnote genannt, weil er, obwohl harmoniefrei, wie ein harmonischer Ton behandelt wird, also seinen harmonischen Charakter wechselt. Die Fortschreitung führt gewöhnlich in einen harmonischen Ton, a), b),

Digitized by Google

zuweilen in einen Vorhalt, wie bei c). Bei d) finden sich Wechselnoten in zwei Stimmen, Alt und Tenor. § 43.

227.

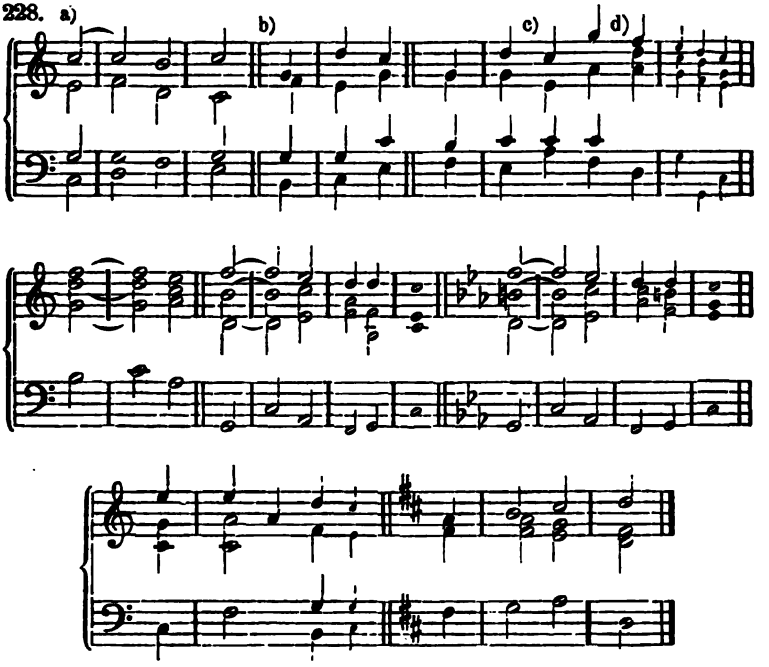


§ 44.

Freiheiten in der Behandlung harmoniefreier Töne und Combinationen derselben.

I. Bei der Auflösung von Vorhalten darf sowohl die Lage des Accordes, a), b), als auch der Accord selbst gewechselt werden, c), d). § 44.

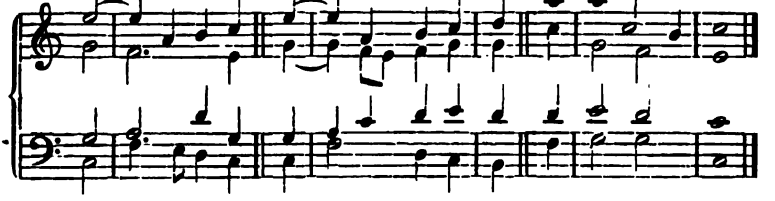
228.



II. Zuweilen löst sich der Vorhalt springend auf, und zwar in der Regel abwärts.

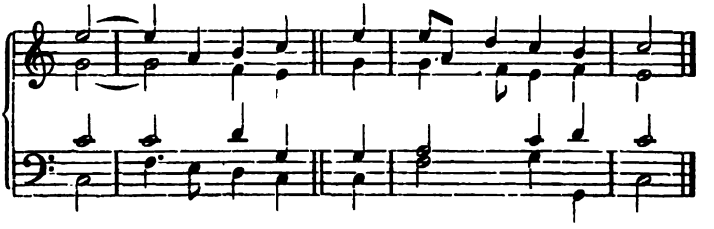
Digitized by Google

§ 44. 229.



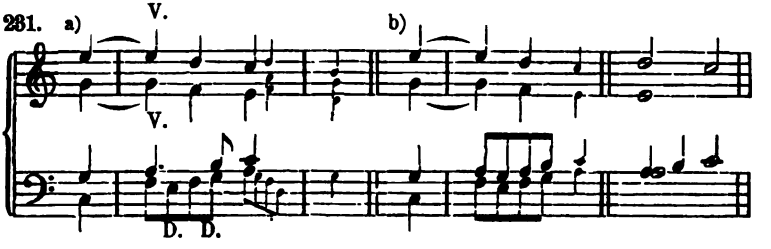
III. Zwei- und mehrstimmige Vorhalte können nacheinander aufgelöst werden, so dass also der eine noch liegen bleibt, während der andere fortschreitet. Auch kann dabei die Art der Auflösung der beiden Vorhalte verschieden sein.

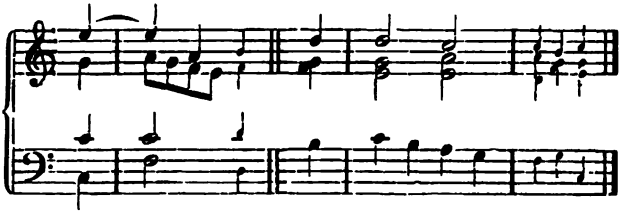
230.



IV. Combination von Vorhalt und Durchgang.

231. a) V. V. b)



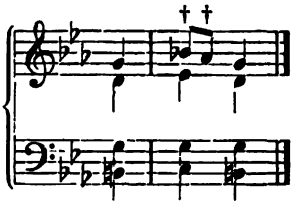


Bei a) bringt der Bass vor der regelmässigen Auflösung des doppelten Vorhaltes der Oberstimmen den Durchgang e, bei b) beide

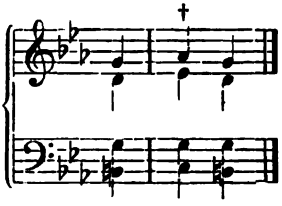
Digitized by Google

Unterstimmen den doppelten Durchgang e, g. Die anderen Fälle kann sich der Schüler leicht selbst erklären. § 44.

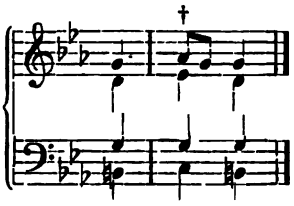
V. Doppelte Vorhalte. Zuweilen geht einem Vorhalte noch ein Vorhalt vorauf:

232. 

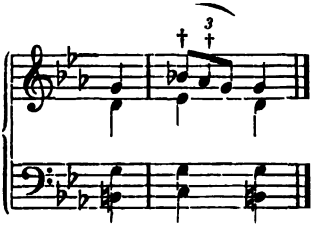
lässt sich zunächst auf einfachen Vorhalt bei wechselnden Accorden (wie in diesem Paragraphen unter I.) zurückführen:

233. 

dieser Fall wieder auf einen ganz regelmässig behandelten Vorhalt:

234. 

Die Verbindung des doppelten Vorhaltes mit der regelmässigen Auflösung liesse sich so darstellen:

235. 

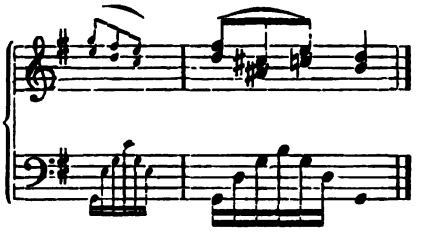
woraus sich dann schliesslich der gegebene erste Fall ableiten lässt.

VI. Auch treten Vorhalte von unten und oben nacheinander ein,

Digitized by Google

§ 44. von denen sich erst der letzte in einen harmonischen Ton auflöst. Hier das Beispiel eines dreifachen zweistimmigen Vorhaltes aus Meyerbeer's „Afrikanerin“:

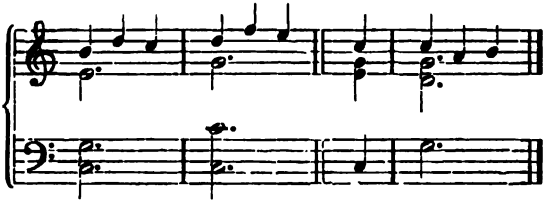
236.



wo die Figuration des Basses harmonisch als G-dur-Accord aufzufassen ist. (Elementarl. § 136.)

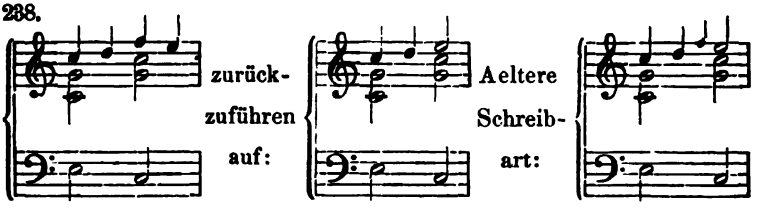
Einfache und häufige Fälle sind:

237.



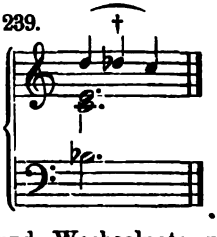
VII. Durchgang vor frei eintretendem Vorhalt:

238.



VIII. Durchgang zwischen Vorhalt und Auflösung:

239.



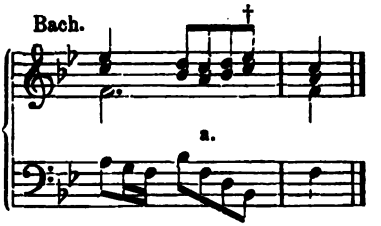
IX. Zusammentreffen von Anticipation und Wechselnote mit Fortschreitung innerhalb des Accordes.

Digitized by Google

§ 44.

Bach.

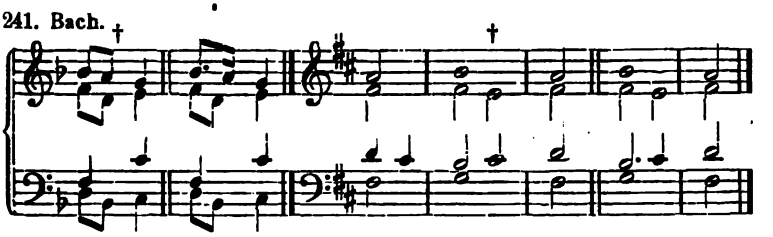
240.



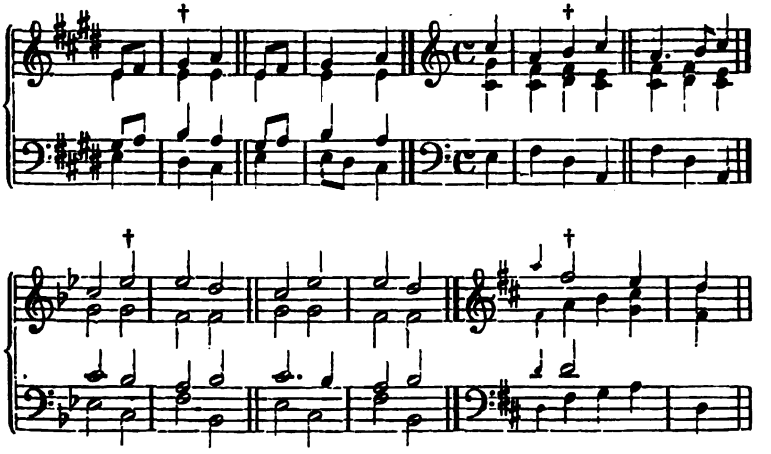
a) Hier geht der Bass durch die Intervalle des B-dur-Accordes, während die Oberstimmen diatonisch fortschreiten und dabei die genannte Combination ergeben.

X. Mitunter entstehen durch das Zusammentreffen harmoniefreier Töne mit gleichzeitigen Accord-Fortschreitungen Schein-Accorde, die sich durch kleine rhythmische Veränderungen leicht auf einfache Fortschreitungen mit harmoniefreien Tönen zurückführen lassen. Hier folgt jedem Beispiele die harmonisch begründende einfache Form:

241. Bach.

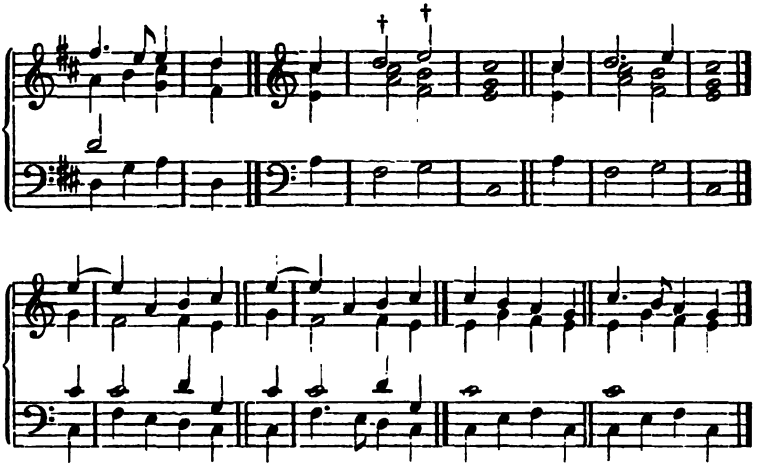


Mendelssohn.



Digitized by Google

§ 44.



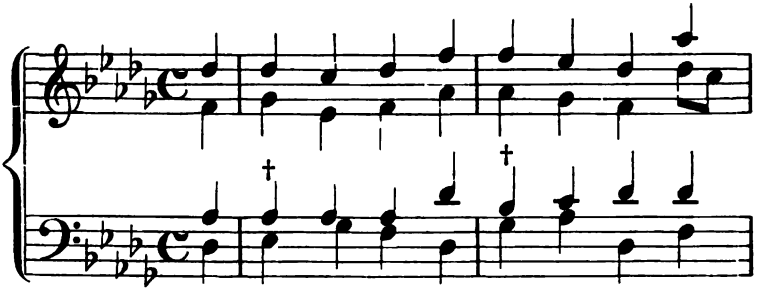
Aehnliche Combinationen wird sich der Schüler in den Werken der Meister hiernach leicht erklären können und an geigneter Stelle selbst zu versuchen im Stande sein.

Die Uebungsbeispiele der nächsten Aufgabe geben Gelegenheit zu ihrer Anwendung.

Dreissigste Aufgabe.

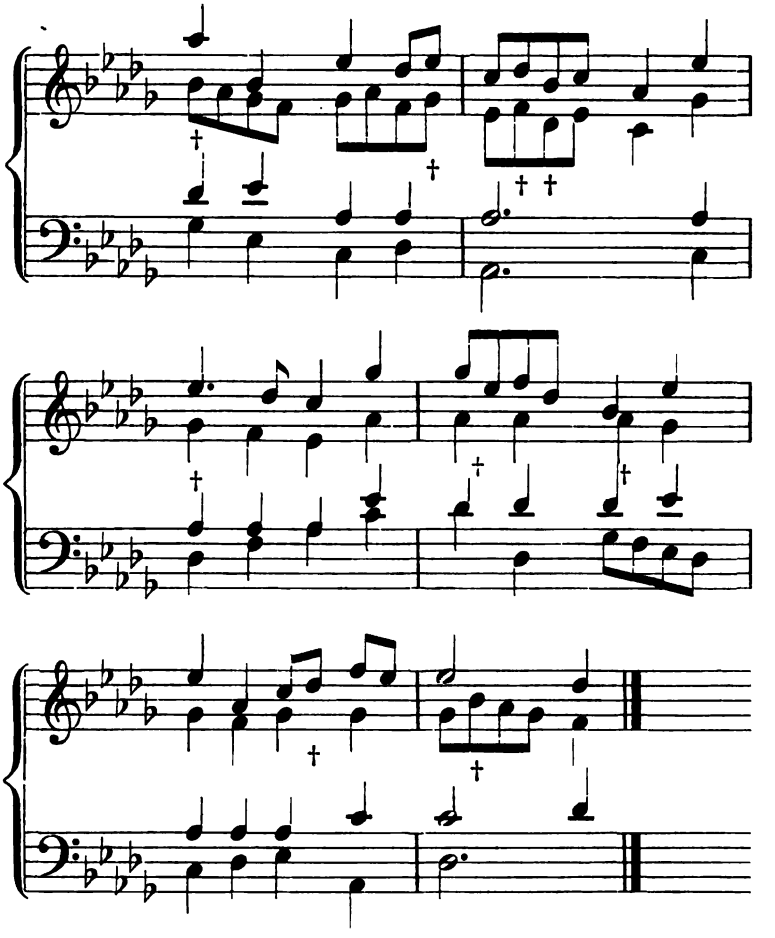
Die folgenden Uebungsbeispiele vierstimmig zu setzen mit Anwendung von Combinationen harmoniefreier Töne, jedoch nur von solchen, über welche der Schüler selbst genaue Rechenschaft ablegen kann.

Muster 30.



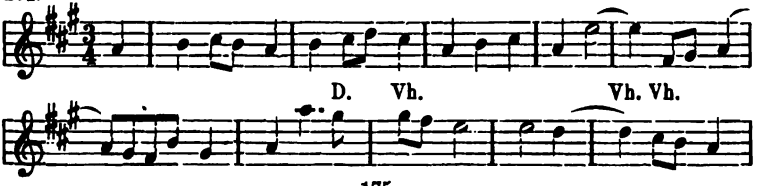
Digitized by Google

§ 44.

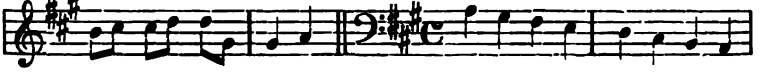


Uebungsbeispiele.

174.

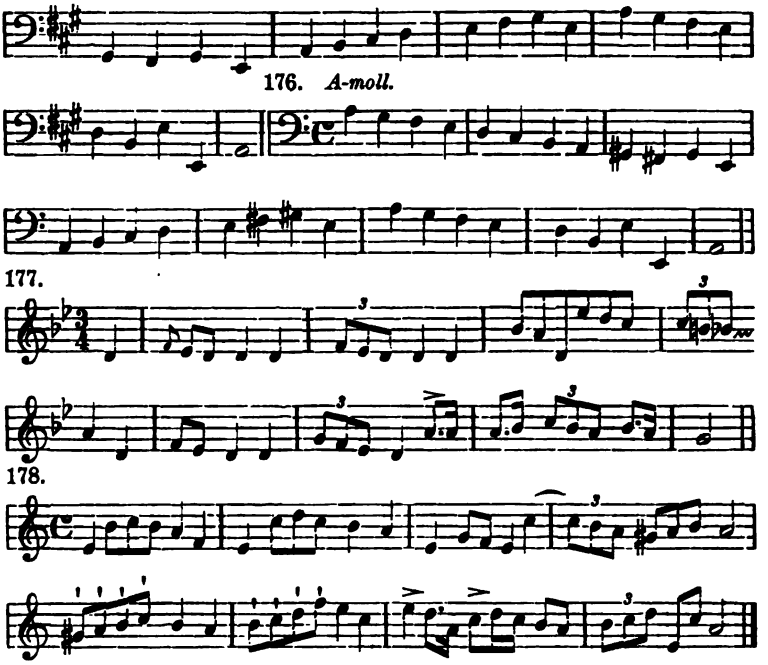


175.



Digitized by Google

§ 44.



Hier können die zum ersten Abschnitt genannten Choräle mit harmoniefreien Tönen bearbeitet werden, auch Volkslieder, die harmoniefreie Töne enthalten, ohne zu moduliren, wie „Die Würzburger Glöckli — Es steht ein Baum im Odenwald — Was blasen die Trompeten — Morgenroth — Zu Strassburg“ u. v. a. Erschöpfende Behandlung der harmoniefreien Töne ist innerhalb der Kompositionslehre Sache des Kontrapunktes.

Digitized by Google

III. Die harmonische Modulation.

§ 45.

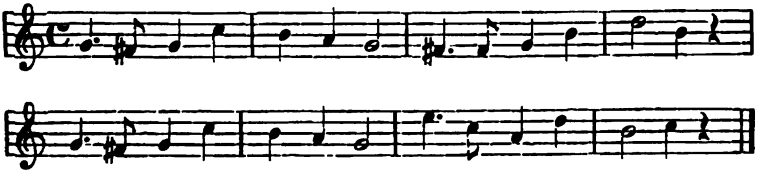
Begriff der Modulation.

Moduliren heisst: in eine andere Tonart übergehen. Man sagt § 45.
von einem Stücke: es modulirt, wenn darin verschiedene Tonarten auftreten. Modulationen heissen Ausweichungen, sofern der Satz nach ihnen in die Ausgangstonart zurückführt, Uebergänge, sofern sie in eine neue Tonart führen.

Die Lehre von der Modulation betrachtet jeden Accord als Vertreter einer Tonart, und zwar in der Eigenschaft eines der im ersten Abschnitt der ersten Abtheilung behandelten Hauptaccorde oder derjenigen Nebenaccorde, welche die Unterdominante vertreten.

Dass eine Melodie modulirt, folglich auch im vierstimmigen Satze der Accorde verschiedener Tonarten bedarf, erkennt man nur an der Fortschreitung ihrer Töne, da das Vorkommen von Versetzungszeichen in vielen Fällen, wie der Schüler aus den Uebungen des vorigen Abschnittes weiss, nur auf harmoniefreie Töne deutet, welche an sich die Tonart nicht verändern.

242.

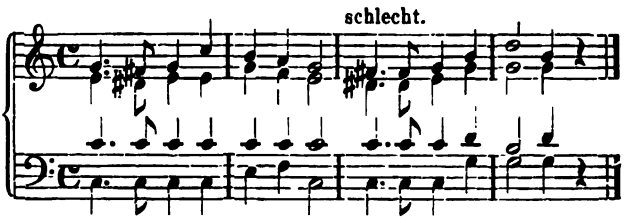


In vorstehender C-dur-Melodie wird man zwar das erste fis als einen chromatischen Durchgang auffassen, denn es ist hier gewiss kein Grund vorhanden, gleich im ersten Takt die Tonart in Frage zu stellen. Das zweite fis aber würde, als Vorhalt in C-dur harmonisirt, die ganze Fortschreitung lahm legen.

Digitized by Google

§ 45.

243.



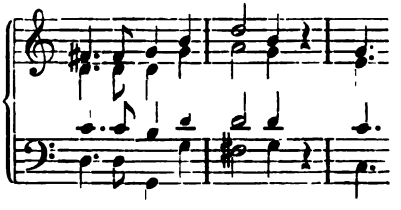
Man muss also an eine neue Tonart denken. An welche?

Die Fortschreitung der Melodie **g-h-d-h** bezeichnet deutlich genug G-dur! — G-dur ist also einzuführen.

Welchen Accord der neuen Tonart kann aber **fis** erhalten?

Es findet sich in jedem der dissonirenden Hauptaccorde. Dadurch, dass **fis** in der Oberstimme liegt, sind der Nonen- und kleine Septimen-Accord ausgeschlossen, es bleiben also der Dominant-Septimen-Accord und der verminderte Dreiklang. Da der Dominant-Septimen-Accord die neue Tonart bestimmter angiebt, als der verminderte Dreiklang (§ 21), wählen wir jenen.

244.



Da der fernere Fortgang zunächst dem Anfange entspricht, so setzen wir zunächst auch wieder die erste Harmonie.

§ 46.

Wechsel des Tongeschlechts.

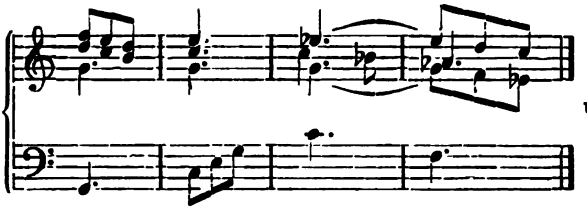
§ 46. Nicht eigentlich zur Modulation gehört der Uebergang aus einer Tonart in die gleichnamige, wie aus C-dur in C-moll und umgekehrt, weil dabei nicht die Tonart, die Beziehung auf einen bestimmten Ton als Grundton (Elementarl. § 50), aufgegeben wird, (da ja derselbe Ton diese Eigenschaft behält) sondern nur das Tongeschlecht gewechselt wird.

So kann auf jeden tonischen Dreiklang unmittelbar der der gleichnamigen Tonart folgen, und das neue Tongeschlecht von da an beliebig festgehalten werden.

Digitized by Google

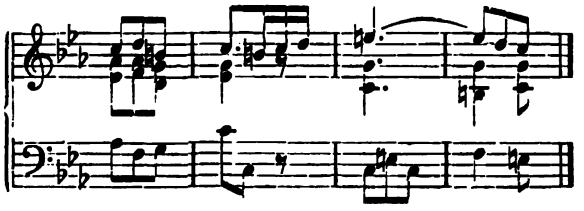
§ 46.

245.



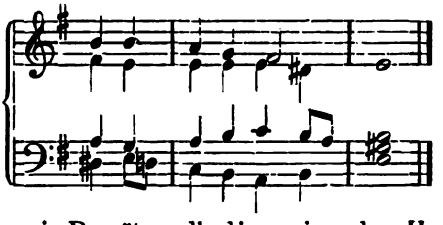
u. s. w.

246.



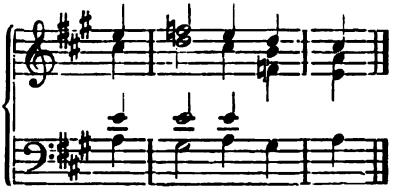
So kommt in Mollsätzen besonders häufig der Durdreiklang als Schlussaccord vor.

247.



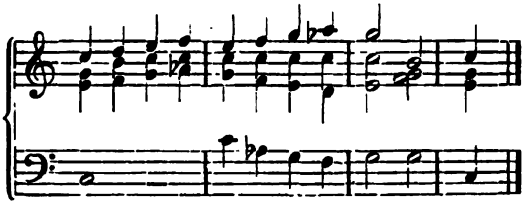
So erscheinen in Dursätzen die dissonirenden Hauptaccorde der Molltonart mit Auflösung nach Dur,

248.



ebenso der Unter-Dominant-Dreiklang der Moll-Tonart, so wie dessen Stellvertreter mit Fortschreitung in Dur-Accorde,

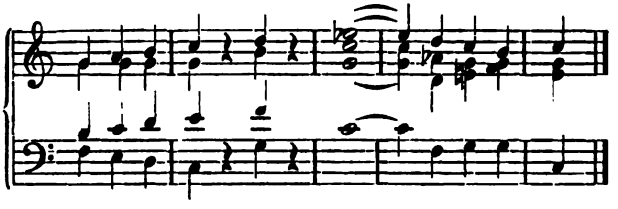
249.



Digitized by Google

§ 46. und können andrerseits jederzeit diejenigen dissonirenden Hauptaccorde der Durtonart, welche nicht die grosse Sexte derselben enthalten, also der Dominant-Accord und der verminderte Dreiklang nach Moll aufgelöst werden.

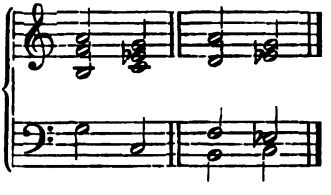
250.



Dagegen sträuben sich die mit der grossen Sexte der Durtonart ausgestatteten Accorde, der grosse Nonen- und kleine Septimen-Accord, gegen diese Auflösung.*)

251.

Also nie:

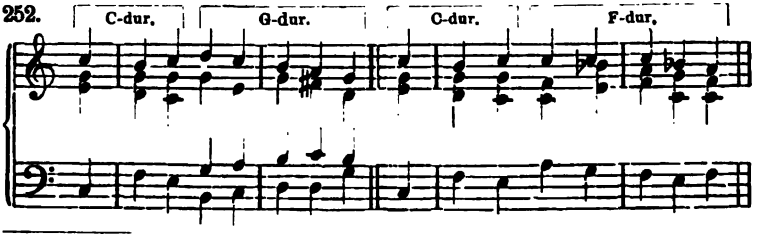


§ 47.

Modulation in die nächstliegenden Tonarten.

§ 47. Nächstverwandte und Parallel-Tonarten folgen unmittelbar aufeinander. So in den folgenden Beispielen tonischer Dreiklang auf tonischen Dreiklang, wo der Dreiklang der neuen Tonart zu ihrer Einführung genügt:

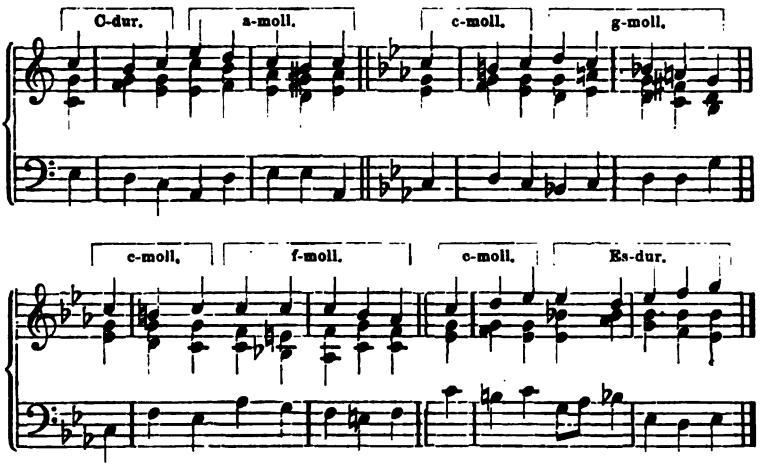
252.



*) Vergl. des Verfassers „Partiturstudium, Modulation der klassischen Meister." Berlin, Carl Habel, § 5—8.

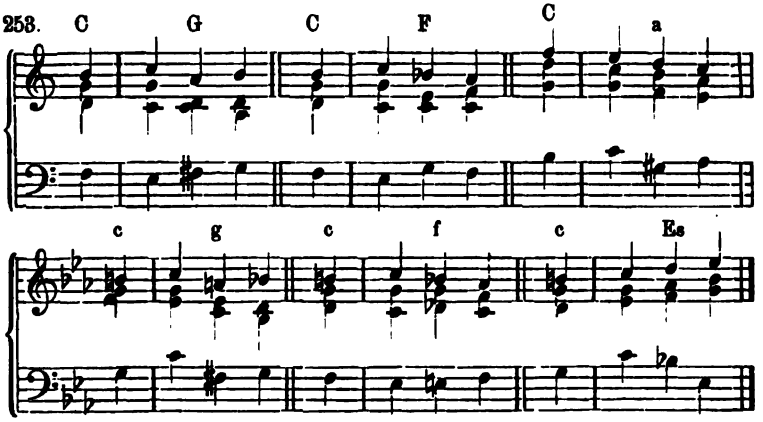
Digitized by Google

§ 47.



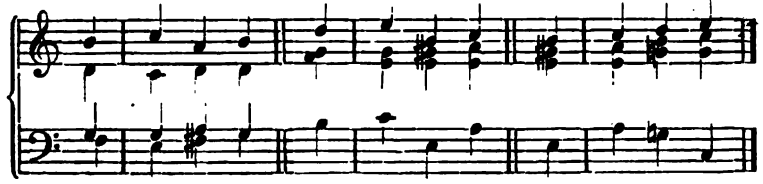
Oder es folgt auf den tonischen Dreiklang einer Tonart ein dissonirender Hauptaccord der verwandten oder parallelen Tonart, sich regelmässig in den tonischen Dreiklang derselben auflösend:

253.



Auch hier darf geeigneten Falles der Dominant-Dreiklang den Dominant-Septimen-Accord vertreten.

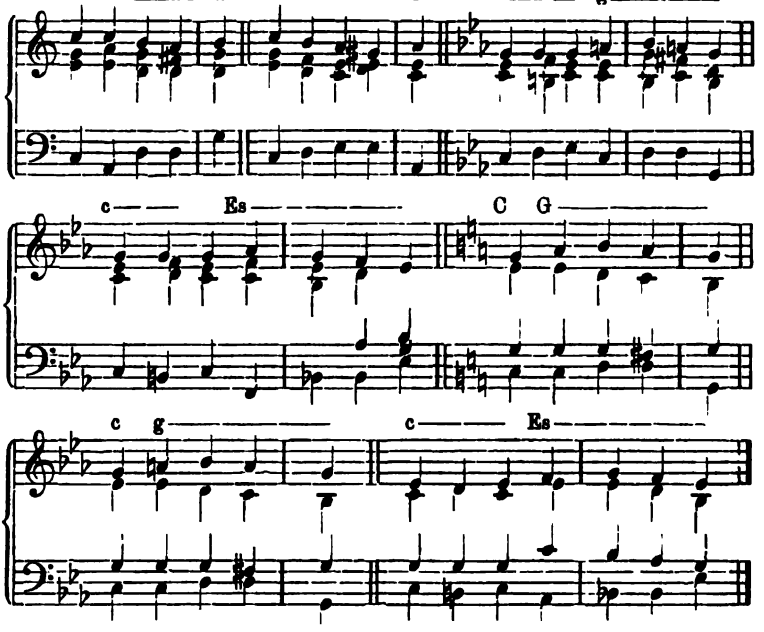
254.



Digitized by Google

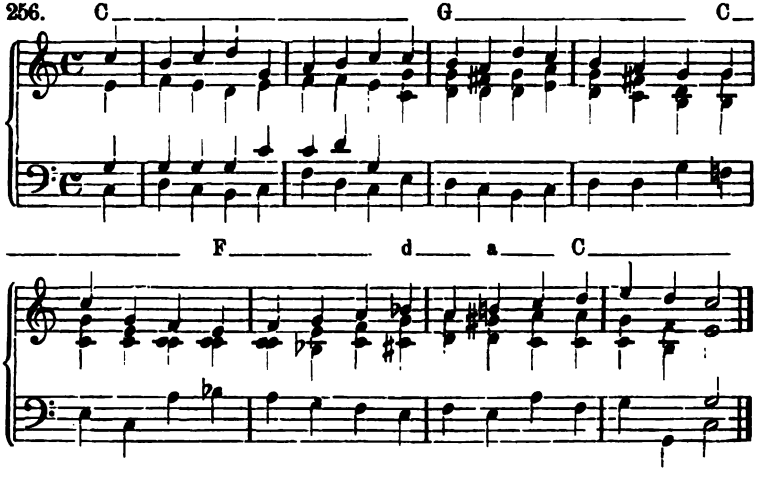
§ 47. Auch die Neben-Dreiklänge und Neben-Septimen-Accorde auf der Secunde sind zur Verbindung so nahe liegender Tonarten leicht verwendbar.

255. C G C a c g



Die folgende Melodie enthält dergleichen Modulationen.

256. C G C



Digitized by Google

In allen diesen Fällen ist es die nahe Beziehung, welche die Tonarten verbindet; dass dabei meist auch gemeinschaftliche Töne hervortreten, welche von jetzt ab das wesentliche Bindemittel der Modulation werden, ist, wiewohl eine Folge der Verwandtschaft, doch hier nur als zufällig zu betrachten. Die Entfernung der Tonarten im Quarten- und Quintenzirkel bedingt die Grade der Verwandtschaft. (Elementarlehre § 53.) § 47.

A. Die dissonirenden Haupt-Accorde

als Mittel, von dem tonischen Dreiklang einer Tonart in den jeder anderen zu moduliren.

§ 48.

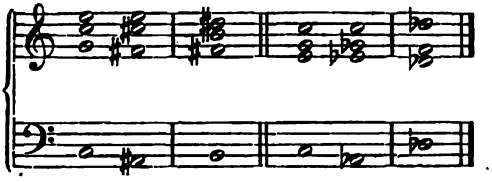
Das Verfahren im Allgemeinen.

Das gewöhnliche Verfahren der Modulation besteht in der Einführung eines dissonirenden Hauptaccordes der neuen Tonart und dessen Auflösung in den tonischen Dreiklang derselben. § 48.

Regel: Die Einführung des dissonirenden Hauptaccordes muss durch wenigstens einen gemeinschaftlichen Ton mit dem vorhergehenden Accorde vorbereitet sein.

C-dur nach H-dur. C-dur nach Des-dur.

257.

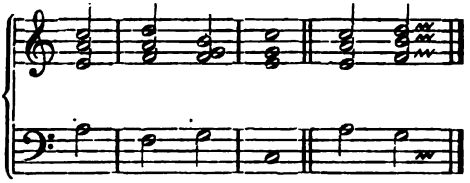


Eine Ausnahme hiervon machen die wenigen von den im vorigen Paragraphen besprochenen Fällen, wo der dissonirende Hauptaccord der verwandten oder parallelen Tonart mit dem vorhergehenden Dreiklang keinen Ton gemein hat. In diesen Fällen macht die nahe Beziehung der Tonarten solche Vermittelung entbehrlich. Doch lassen sich natürlich auch diese Modulationen nach der hier gegebenen Regel vollziehen. Der Schüler hat sie jedesmal auf beide Arten auszuführen, z. B. a-moll nach C-dur:

Digitized by Google

§ 48.

258.



Wo dem dissonirenden Hauptaccorde gemeinschaftliche Töne mit dem vorhergehenden Dreiklange fehlen, wird zwischen beiden ein Accord eingeschaltet, welcher mit beiden gemeinschaftliche Töne hat und nach den im ersten Abschnitt gegebenen Vorschriften innerhalb einer Tonart auf den ersten folgen kann.

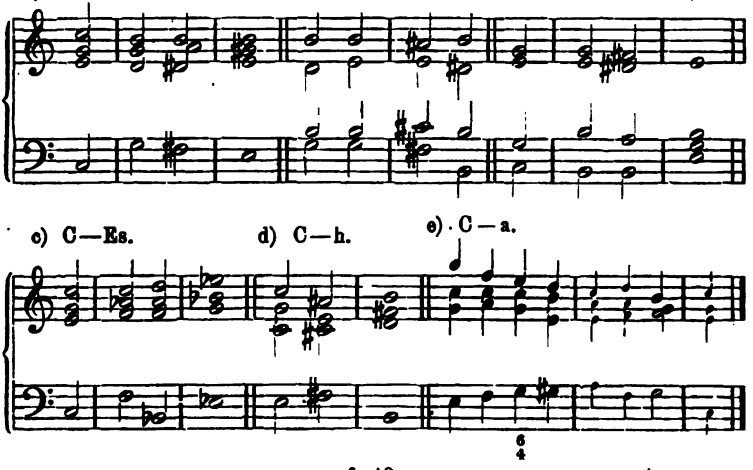
Dieser eingeschaltete Accord ist ein Dreiklang, Sext-Accord (wie unten bei a, c), oder auch, wenn er sich nach den gegebenen Regeln behandeln lässt, Quart-Sext-Accord (b).

Zu Gunsten der Stimmführung kann man den gegebenen tonischen Dreiklang auch als Sext-Accord aufstellen (d). Im Verlaufe von harmonischen Sätzen bilden sich gelegentlich auch Modulationen vom Quart-Sext-Accord aus (e), ohne dass dieser seine regelmässige Behandlung einbüsst.

259.

a) C—E. G—H. b) C—e.

c) C—Es. d) C—h. e) C—a.



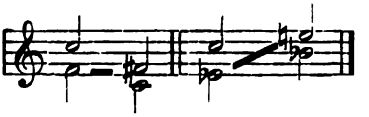
§ 49.

Der Querstand.

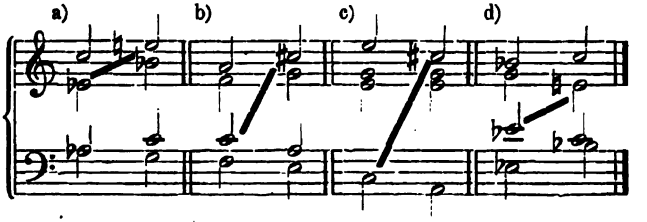
§ 49. Da die Modulation Accorde entlegener Tonarten in unmittelbare Berührung bringt, so führt sie unvermeidlich auch grosse harmo-

Digitized by Google

nische Härten herbei. Diese können jedoch durch gute Stimmführung in den meisten Fällen ganz vermieden, in anderen sehr gemildert werden. Häufig entstehen sie durch den sogenannten Querstand. § 49.

260. 

Folgt nämlich auf einen Ton in einer Stimme in einer anderen Stimme ein Ton derselben Stammstufe, sprungweise eintretend, aber um einen halben Ton erhöht oder erniedrigt, so bilden diese beiden Töne oder Stimmen einen Querstand. Es ist gleichgültig, ob die querständigen Töne in derselben oder verschiedenen Octaven liegen. So bilden z. B. hier:

261. 

bei a) Sopran und Alt, bei b) Sopran und Tenor, bei c) Sopran und Bass, bei d) Alt und Tenor Querstände.

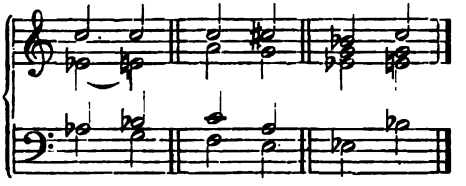
Die Momente, deren Zusammenwirken den Querstand bildet, sind:

1. Es folgen unmittelbar aufeinander zwei um einen halben Ton verschiedene Töne derselben Stammstufe (mit andern Worten zwei Töne, die den chromatischen halben Ton [übermässige Prime, übermässige oder verminderte Octave] bilden);

2. in zwei verschiedenen Stimmen;

3. der zweite sprungweise eintretend.

Querstände sind also nie vorhanden, wenn die beiden verschiedenen Töne derselben Stammstufe in derselben Stimme liegen, welche alsdann stufenweise (chromatisch) fortschreitet, wie:

262. 

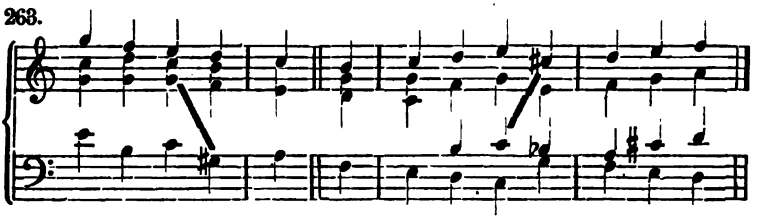
und können auf diese Art bei der Modulation vermieden werden.

Digitized by Google

§ 49. Wo aber andere Gründe dieses Verfahren ausschliessen, z. B. eine gegebene Melodie den Querstand herbeiführt, da vermeide man ihn wenigstens zwischen den Aussenstimmen.

Sangbare Stimmführung rechtfertigt jeden Querstand:

263.



§ 50.

Der Dominant-Septimen-Accord als Modulationsmittel.

Einunddreissigste Aufgabe.

§ 50. **Modulire mit dem Dominant-Septimen-Accord: 1. schriftlich, 2. auswendig am Instrument**

von C-Dur in jede Dur-Tonart,
von C-Dur in jede Moll-Tonart,
von C-moll in jede Dur-Tonart,
von C-moll in jede Moll-Tonart.

Mache dergleichen Modulationen von einer stark vorgezeichneten Tonart in beliebige andere Tonarten, auch in solche, deren Vorzeichnungen nicht vorkommen, die aber aus der Elementarlehre § 47 bekannt sind, wie Gis-dur, des-moll u. a.

Hauptregel und Beispiele sind § 48 gegeben.

Hier noch einige specielle Anweisungen:

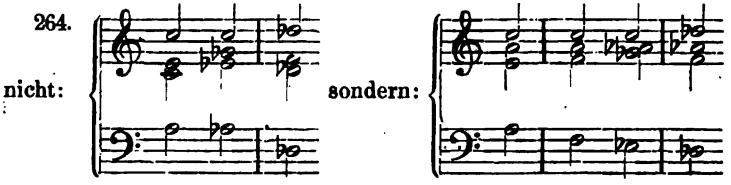
1. Bei dieser und den folgenden ähnlichen Aufgaben hat der Schüler durch die Lage der Accorde jeden Uebergang möglichst wohlklingend zu machen. Nichtsdestoweniger werden sich immer einige ergeben, die trotz aller Regelmässigkeit hart erscheinen. In irgend einem Zusammenhange aber, der nun hier eben gänzlich fehlt, können auch solche Uebergänge nicht allein gerechtfertigt, sondern sogar wirksam sein; jedenfalls gehört ihre Kenntniss zur Ausrüstung des Komponisten.

Digitized by Google

2. Bei den Modulationen, die vom Moll-Dreiklang ausgehen, hat der Schüler zu vermeiden, dass die kleine Terz des Moll-Dreiklanges zum Leitton (Terz des Dominant-Accordes) wird. Also § 50.

a-moll nach Des-dur.

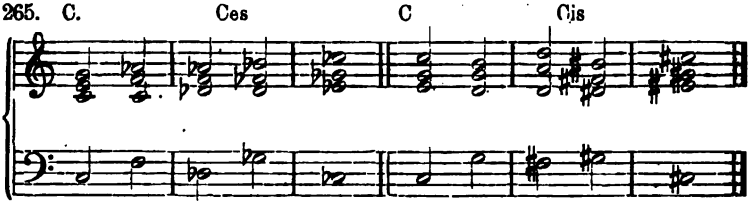
264.



Die Einführung des übermässigen Sext-Accordes wird auch solche Uebergänge als enharmonische rechtfertigen. Ihr vereinzeltes Vorkommen bei grossen Meistern beeinträchtigt die Gültigkeit der hier gegebenen Vorschrift nicht.

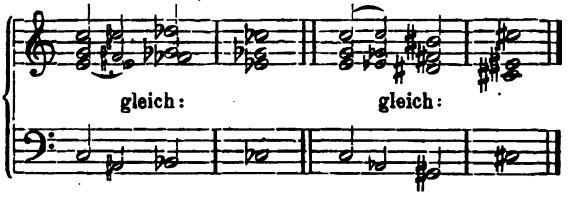
3. Um von C-dur nach Cis-dur oder Ces-dur zu moduliren, findet sich kein Dreiklang, der allein zur Vermittelung dienen könnte. Man müsste daher hier zwei Accorde einschalten.

265.



Mit Hülfe der enharmonischen Verwechselung (Cis-dur = Des-dur, Ces-dur = H-dur) kann man beide Uebergänge, ohne einen Accord einzuschalten, vollziehen.

266.



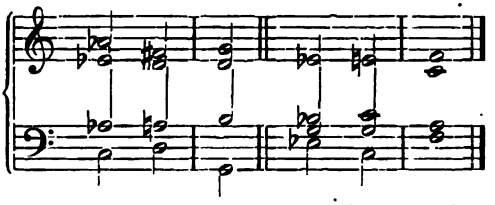
Dergleichen Fälle finden sich auch bei den übrigen Modulations-Aufgaben. Der Schüler führe sie jedesmal auf beide Arten aus.

4. Der Ober-Dominant-Dreiklang kann den Dominant-Accord

Digitized by Google

§ 50. vertreten, wenn die ihm fehlende Septime aus dem vorhergehenden Accorde ergänzt werden kann.

267.

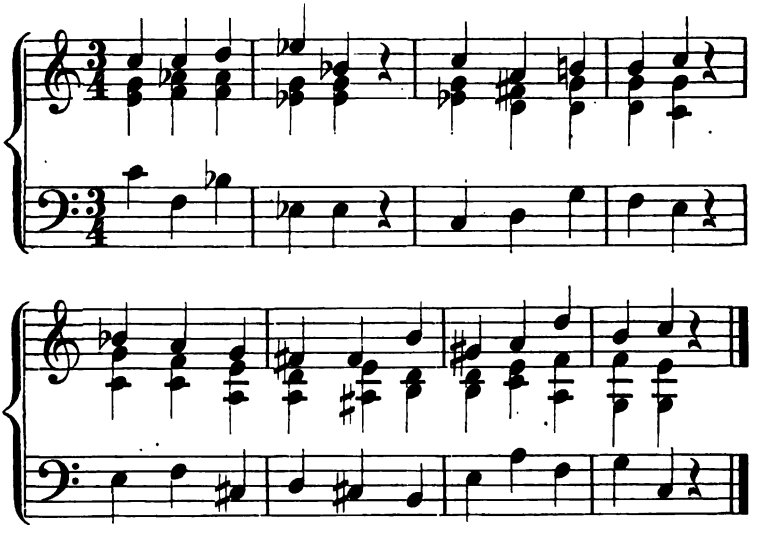


Anmerkung. Man nennt die Modulation diatonisch, wenn sie nur diatonische Intervalle enthält, chromatisch, wenn sie vom chromatischen halben Ton Gebrauch macht, enharmonisch, wenn eine enharmonische Verwechselung vorkommt.

Zweiunddreissigste Aufgabe.

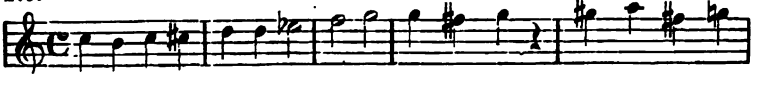
Harmonisire mit dem Dominant-Septimen-Accord als Modulationsmittel die folgenden mit Modulation überladenen Melodien.

Muster 81.



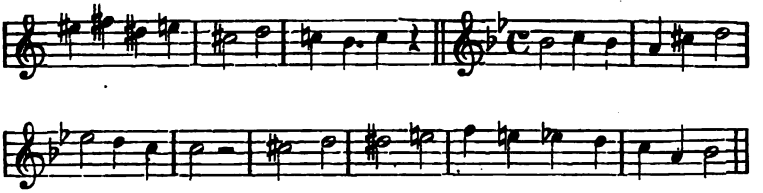
Uebungsbeispiele.

179.

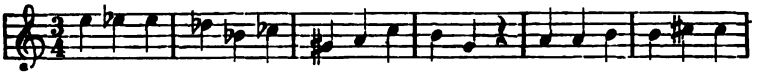


Digitized by Google

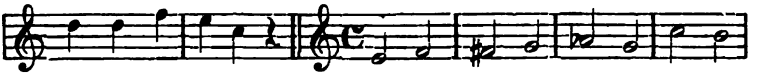
180. § 50.



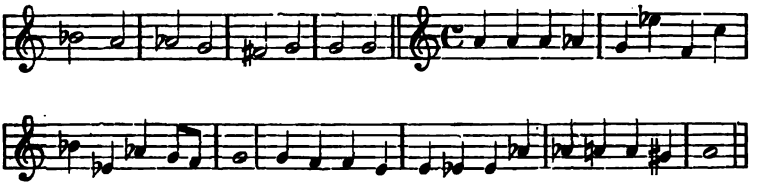
181.



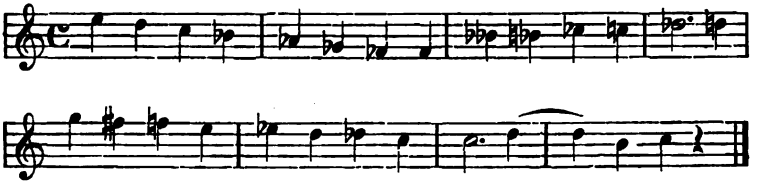
182.



183.



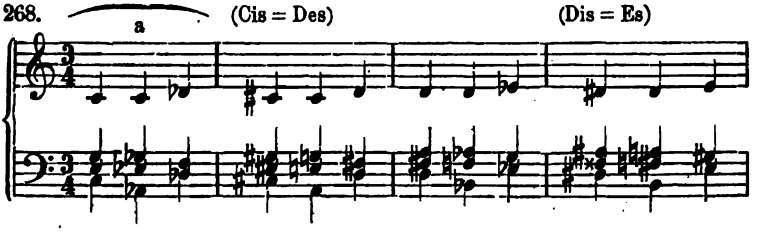
184.



§ 51.

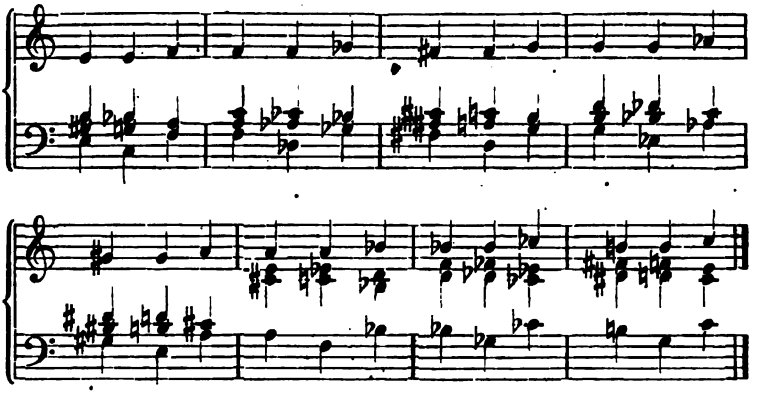
Harmonische Sequenzen.

268. a (Cis = Des) (Dis = Es) § 51.



Digitized by Google

§ 51.

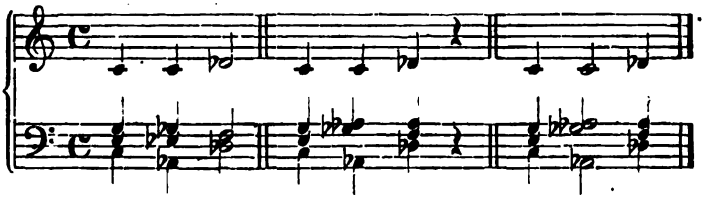


Betrachten wir den vorstehenden Satz, so erkennen wir darin eine mehrmalige Wiederholung derselben Modulation auf verschiedenen Tonstufen bei beständig gleichmässigem Fortschritt aller Stimmen. Derartige Sätze nennt man: harmonische Sequenzen, Harmoniegänge.

In unserem Beispiel geht die Modulation immer von einer Tonart in die des fünften Verwandtschaftsgrades d. i. diejenige, deren Grundton um einen halben Ton höher ist, und bedient sich dabei gelegentlich enharmonischer Verwechselungen.

Die sich immer wiederholende Modulation einer Sequenz heisst das Motiv derselben. Das Motiv der vorliegenden Sequenz, die Modulation mit dem Dominant-Accord in die Tonart, deren Grundton um einen halben Ton höher liegt, ist unter a) abgesondert. Es füllt gerade einen $^3/_4$ Takt aus. Jeder folgende Takt ist eine Wiederholung desselben um einen halben Ton höher. Im C könnte dasselbe harmonische Motiv in einer der folgenden oder mannigfaltigen anderen rhythmischen Formen sich gestalten:

269.

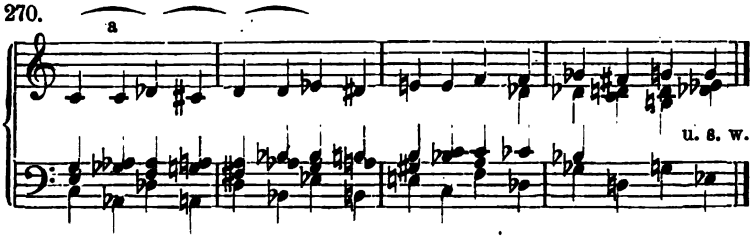


Dieselbe Sequenz kann noch gedrängter dargestellt werden, wenn man den letzten und den ersten Accord je zweier aufeinander

Digitized by Google

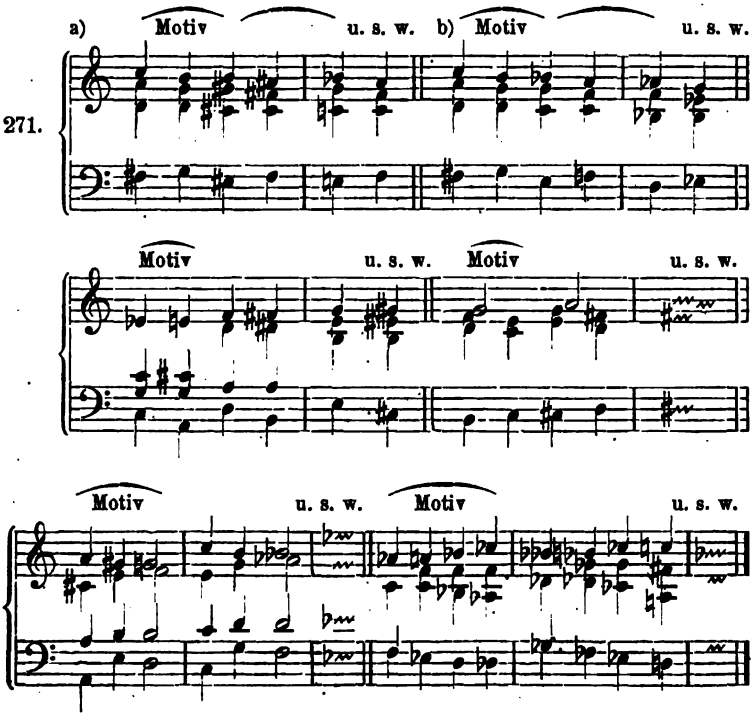
folgenden Wiederholungen des Motivs zu einem einzigen Accord zu- § 51.
sammenzieht.

270.



Hier noch einige Motive zu Sequenzen mit Andeutung ihrer Fortführung, deren Ausarbeitung dem Schüler überlassen bleibt.

271.

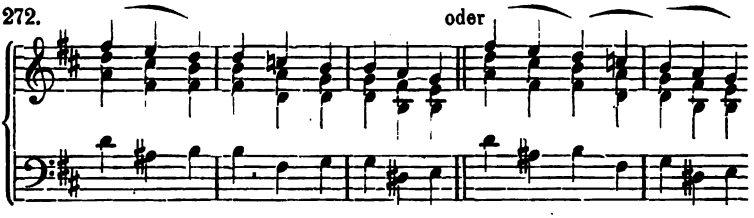


Die Art und Weise, wie das Motiv einer Sequenz durchgeführt wird, d. h. wie die immer gleiche Verknüpfung der Wiederholungen desselben geschieht, der Modus der Sequenz, erfolgt nicht immer

Digitized by Google

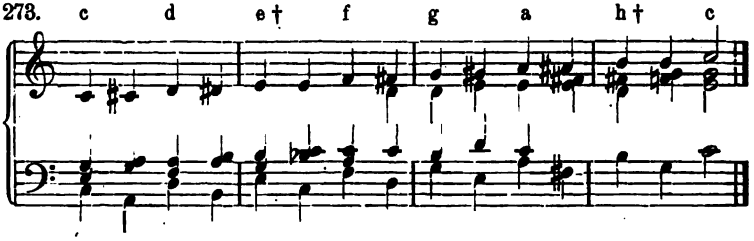
§ 51. nach dem bisher festgehaltenen Princip vollständigster Gleichmässigkeit. So bildet man Sequenzen mit wechelndem Tongeschlecht, welche grössere Einheit der Modulation dadurch ermöglichen, dass sie sich weniger weit von der ersten Tonart entfernen.

272.



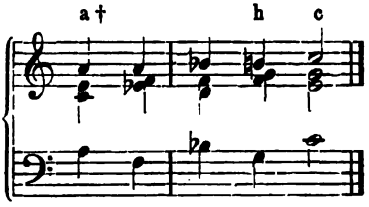
Auch kann die strenge Durchführung zu Gunsten diatonischer Fortschreitung modificirt werden. So führt in folgender Sequenz die Modulation immer in die Tonarten der Intervalle der diatonischen Tonleiter.

273.



Der Schluss derselben wäre wohl noch besser so zu bilden:

274.

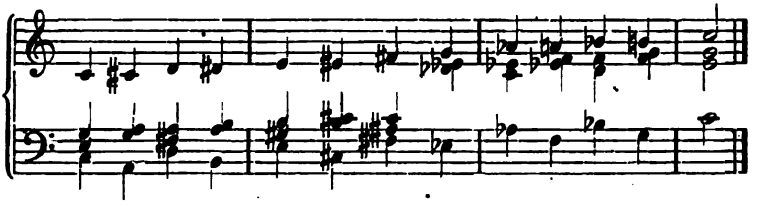


weil hier die Modulation weniger weit von der Haupttonart abschweift.

In dieser Sequenz wechselt nicht allein das Tongeschlecht, sondern tritt auch an den beiden mit † bezeichneten Stellen eine Veränderung in der Fortschreitung der Oberstimme ein. Dennoch ist sie gewiss im Allgemeinen der ganz streng durchgeführten folgenden vorzuziehen:

Digitized by Google

275. § 51.



in welcher jede Beziehung zu einer bestimmten Tonart verloren geht.

NB. Zu Gunsten der weiteren Ausführung der Sequenzen sei es erlaubt, den Umfang der Stimmen zu überschreiten.

Dreiunddreissigste Aufgabe.

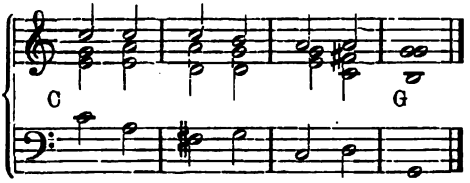
Bilde Sequenzen mit dem Dominant-Accord als Modulationsmittel 1. schriftlich, 2. auswendig am Klavier. Hierbei sind auch die Umkehrungen nicht zu vergessen. No. 275 zeigt die chromatische Tonleiter aufwärts, No. 271 b) dieselbe abwärts. Verlege die chromatische Tonleiter in den Bass, in jede Mittelstimme. Verfahre ebenso mit der enharmonischen No. 270, und No. 271 a.

§ 52.

Modulationssätze.

In der Komposition und in der musikalischen Praxis kommt es § 52. oft darauf an, eine Modulation durch eine längere Reihe von Accorden mit Vermeidung aller Härten und plötzlichen Uebergänge zu vollziehen, d. h. einen Modulationssatz zu bilden. Bei nahen Tonarten schaltet man vermittelnde Nebendreiklänge ein und hängt eine Cadenz an,

276.

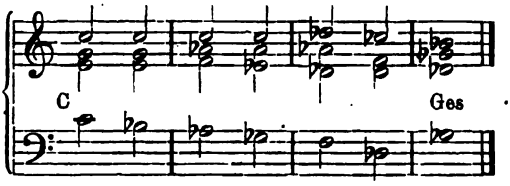


bei entfernteren sucht man sich ihnen durch Einführung ihrer unterscheidenden Töne allmählich zu nähern.

Digitized by Google

§ 52.

277.



Vierunddreissigste Aufgabe.

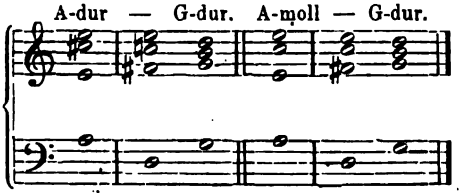
Bilde Modulationssätze von Dur zu Dur,
von Moll zu Dur,
von Dur zu Moll,
von Moll zu Moll.

§ 53.

Der grosse Nonen-Accord als Modulationsmittel.

§ 53. Der grosse Nonen-Accord lässt nach § 46 eine regelmässige Auflösung nur nach Dur zu. Man bedient sich daher seiner nur, um von einer Dur- oder Moll-Tonart in eine Dur-Tonart zu moduliren.

278.



Gebrauch beschränkt wegen der Schwierigkeit, den grossen Nonen-Accord einzuführen. (S. 39, 40.)

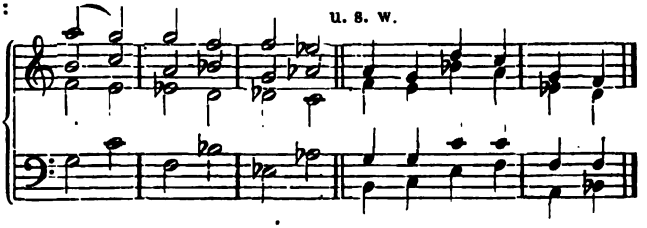
Fünfunddreissigste Aufgabe.

Modulire 1. schriftlich, 2. am Instrument mit dem grossen Nonen-Accord von Dur- und Moll-Tonarten in Dur-Tonarten.

Bilde mit dem grossen Nonen-Accorde harmonische Sequenzen.

Z. B.:

279.



Digitized by Google

§ 54.

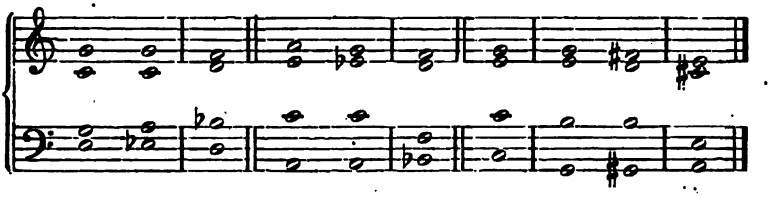
Der kleine Septimen-Accord als Modulationsmittel.

Der kleine Septimen-Accord der Dur-Tonart lässt ebenfalls keine Auflösung nach Moll zu. § 54.

Sechsunddreissigste Aufgabe.

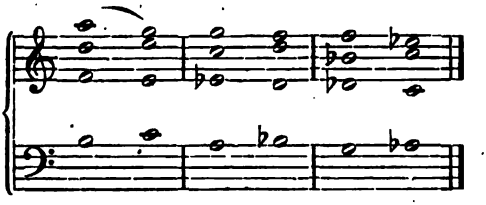
Modulire mit dem kleinen Septimen-Accord 1. schriftlich, 2. am Instrument von Dur nach Dur, von Moll nach Dur. Z. B.:

280. C-dur — B-dur. a-moll — B-dur. C-dur — A-dur.



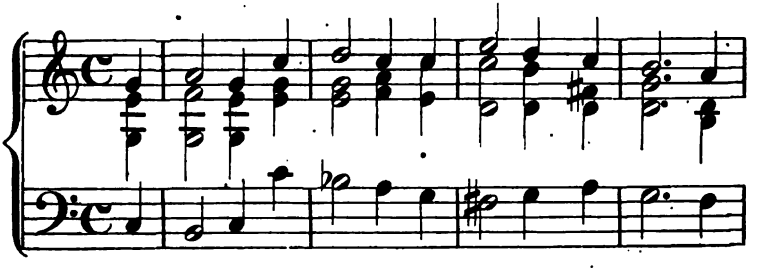
Bilde mit dem kleinen Septimen-Accord harmonische Sequenzen. Z. B.:

281.



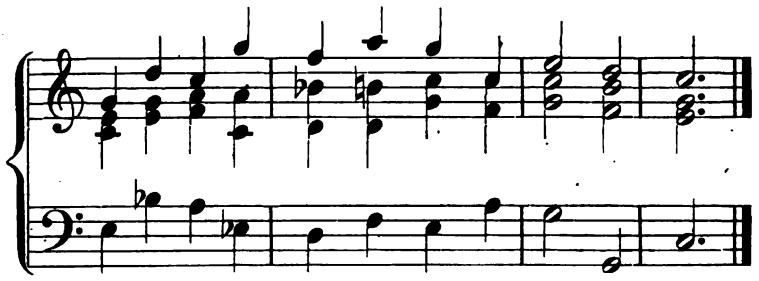
Harmonisire mit dem grossen Nonen- und kleinen Septimen-Accord folgende Melodien, und bilde mit beiden Accorden Modulationssätze.

Muster 82.



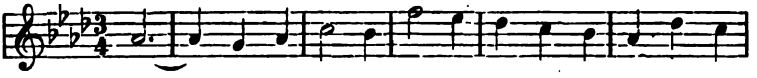
Digitized by Google

§ 54.

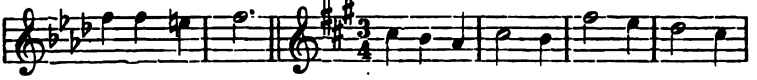


Uebungsbeispiele.

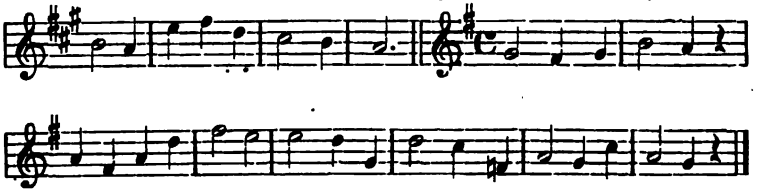
185.



186.



187.



§ 55.

Der kleine Nonen-Accord als Modulationsmittel.

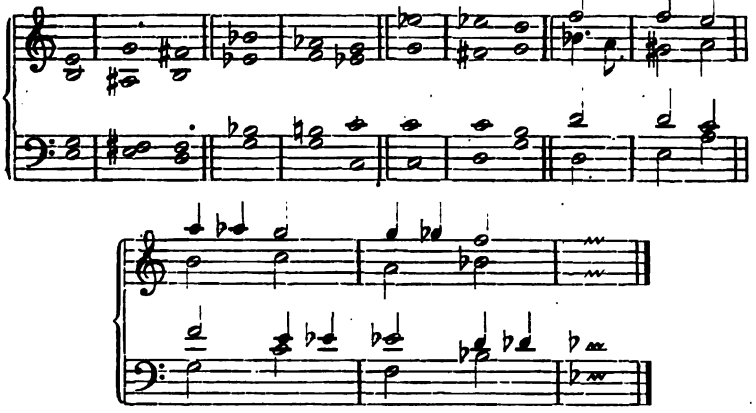
§ 55. Der kleine Nonen-Accord gehört der Molltonart an, wird aber nach § 46 auch nach Dur aufgelöst.

Siebenunddreissigste Aufgabe.

Modulire mit dem kleinen Nonen-Accord
von Moll nach Moll,
von Dur nach Moll.
von Dur nach Dur,
von Moll nach Dur.

Digitized by Google

282. e — h. Es — c. c — G. B — a. § 55.



Gebrauch beschränkt durch Schwierigkeit der Einführung.

§ 56.

Der verminderte Septimen-Accord.

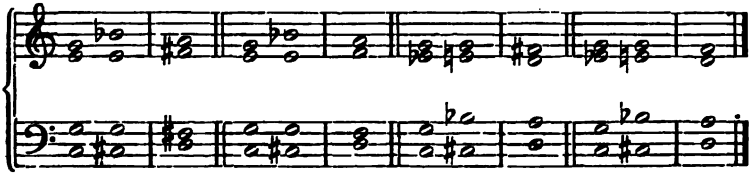
Der verminderte Septimen-Accord wird (§ 46) nach Moll und Dur aufgelöst. Nächst dem Dominant-Accord ist er das ergiebigste Modulationsmittel. § 56.

Auf seine enharmonische Vieldeutigkeit kommen wir nachher. Vorläufig hat der Schüler jeden verminderten Septimen-Accord seiner Schreibart gemäss aufzulösen.

Achtunddreissigste Aufgabe.

Modulire mit dem verminderten Septimen-Accorde
von einer Moll-Tonart in jede andere Moll-Tonart,
von einer Dur-Tonart in jede Moll-Tonart,
von einer Moll-Tonart in jede Dur-Tonart,
von einer Dur-Tonart in jede andere Dur-Tonart. Z. B.:

283. C — D. C — d. c — D. c — d.

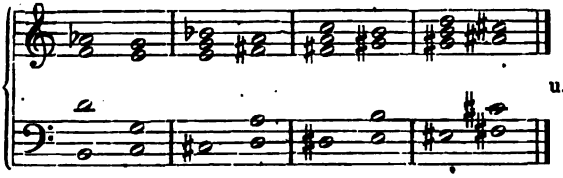


Bilde Sequenzen mit dem verminderten Septimen-Accord.

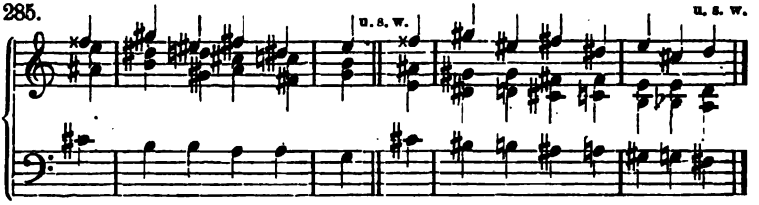
Digitized by Google

§ 56.

284.



285.



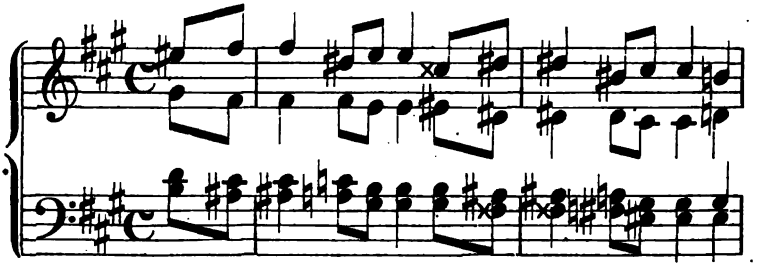
In freieren Sequenzen, wie No. 272, wechselt man zwischen kleinem und vermindertem Septimen-Accord.

Bilde Modulationssätze mit dem verminderten Septimen-Accord. Bilde die chromatische und enharmonische Tonleiter (Aufg. 33) mit dem verminderten Septimen-Accord.

Neununddreissigste Aufgabe.

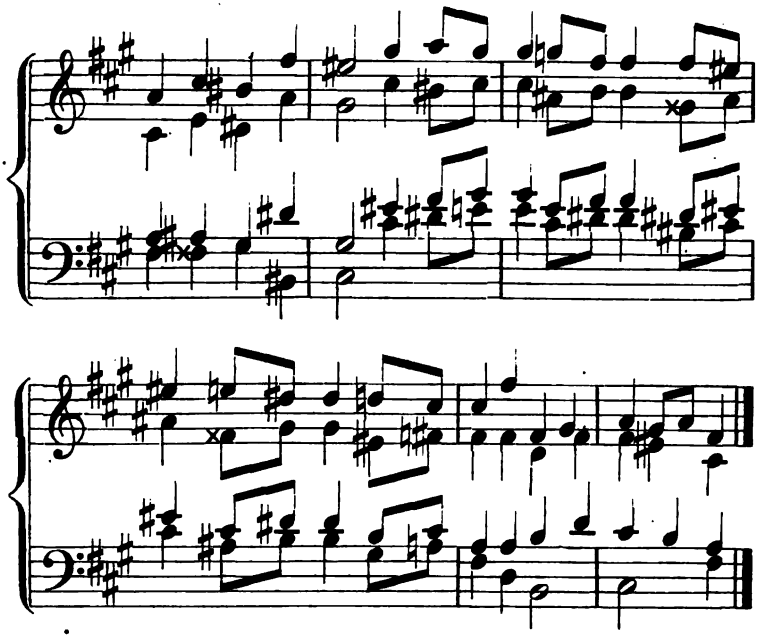
Harmonisire die folgenden Melodien. Dieselben geben hauptsächlich Veranlassung, den verminderten Septimen-Accord, gelegentlich auch den kleinen Nonen-Accord und die anderen bisherigen Modulationsmittel anzuwenden. Einige beginnen mit dissonirenden Accorden (wie das Muster), No. 201 beginnt sogar in einer anderen als der vorgezeichneten Tonart, nämlich mit der Septime von G-moll, während das Ganze in B-dur steht. Die § 46 dargelegten Verhältnisse, besonders Auflösung von Accorden der Moll-Tonart nach Dur, auch Wechsel der dissonirenden Hauptaccorde (§ 22), finden hier Anwendung.

Muster 88.



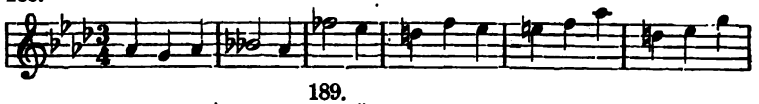
Digitized by Google

§ 56.

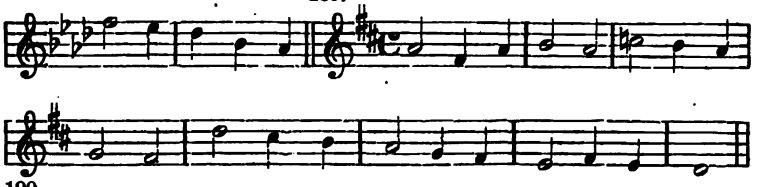


Uebungsbeispiele.

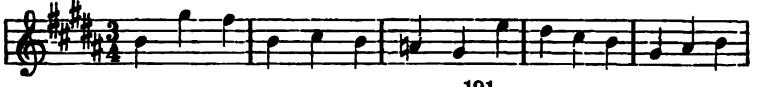
188.



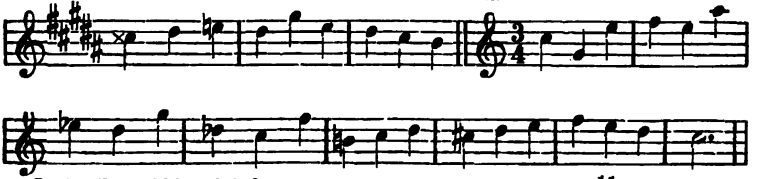
189.



190.

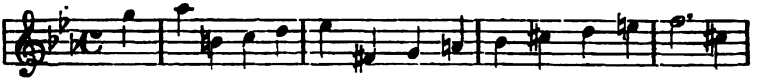


191.

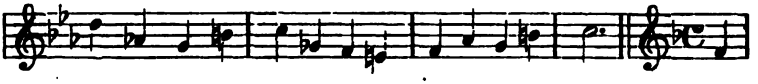


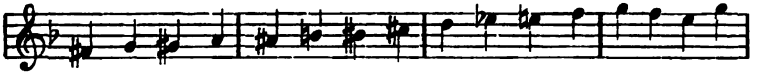
Digitized by Google

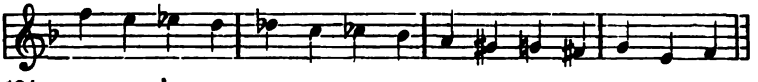
§ 56. 192.



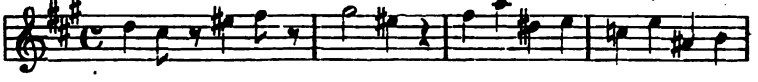
193.

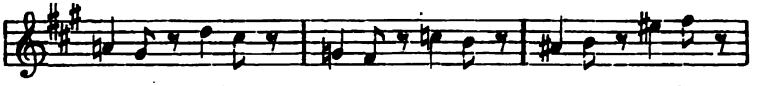




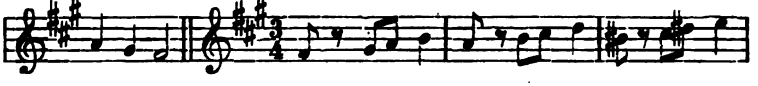


194.

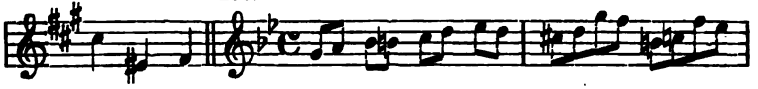


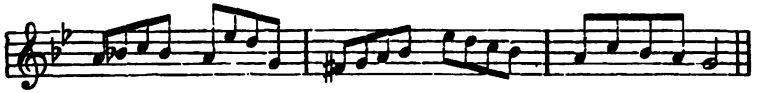


195.

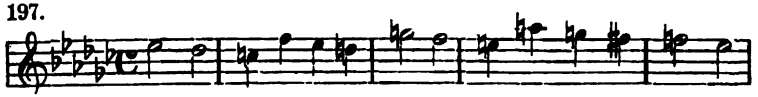


196. *Andante.*





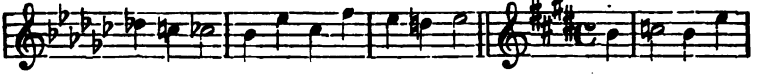
197.

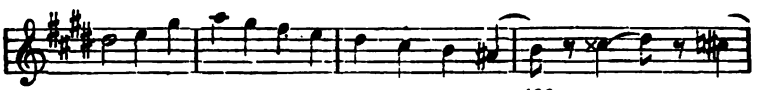


Digitized by Google

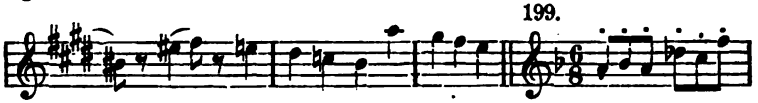
§ 56.

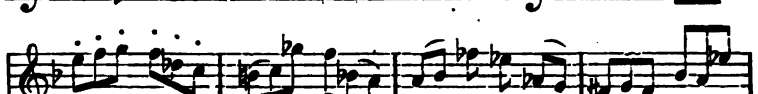
198.



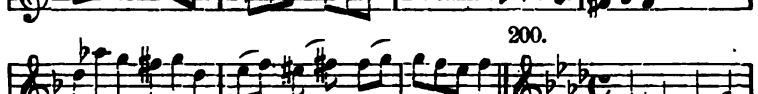


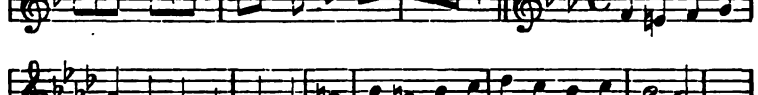
199.

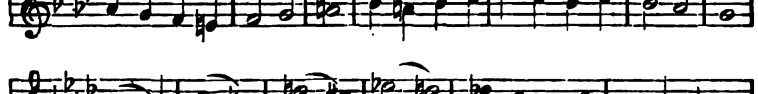




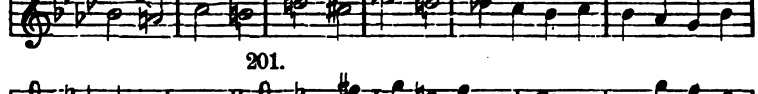
200.

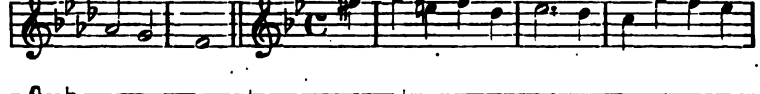




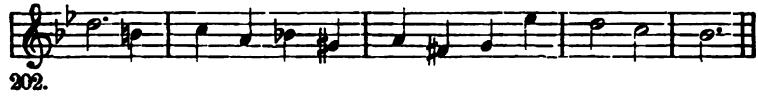


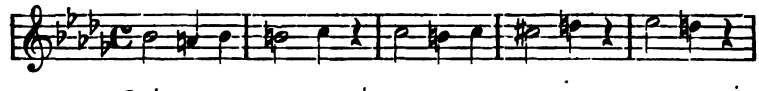
201.



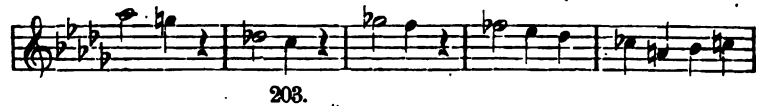


202.





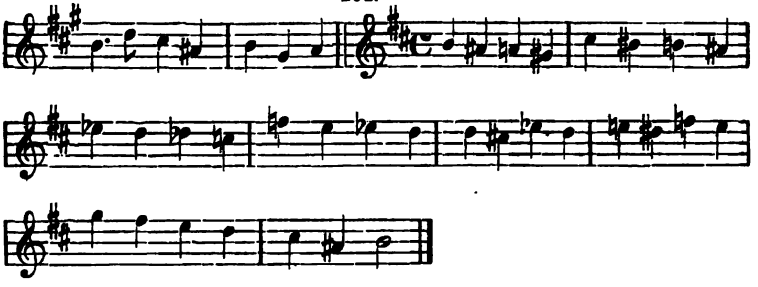
203.



Digitized by Google

§ 56.

204.



§ 57.

Enharmonik des verminderten Septimen-Accordes.

§ 57. Jeder verminderte Septimen-Accord gehört durch enharmonische Verwechselung vier verschiedenen Tonarten an, z. B.:

h	d	f	as,	C-moll,	Grundaccord:	h	d	f	as,
h	d	f	gis,	a-moll,	„	gis	h	d	f
h	d	eis	gis,	fis-moll,	„	eis	gis	h	d
h	cisis	eis	gis,	dis moll,	„	cisis	eis	gis	h.*)

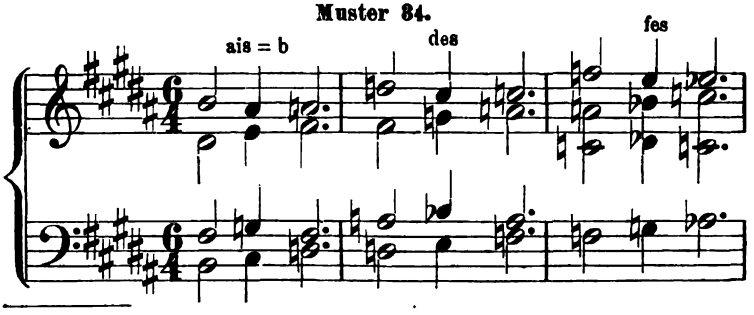
Auch kann er sich in jeder dieser Bedeutungen in die gleichnamige Dur-Tonart auflösen. Im vorliegenden Fall nach C-dur, A-dur, Fis-Dur, Es-Dur.

Es giebt deshalb nur drei dem Toninhalte nach verschiedene verminderte Septimen-Accorde, während alle anderen deren enharmonische Verwechselungen sind.

Vierzigste Aufgabe.

Die folgenden Melodien geben Gelegenheit, von der Enharmonik des verminderten Septimen-Accordes Gebrauch zu machen.

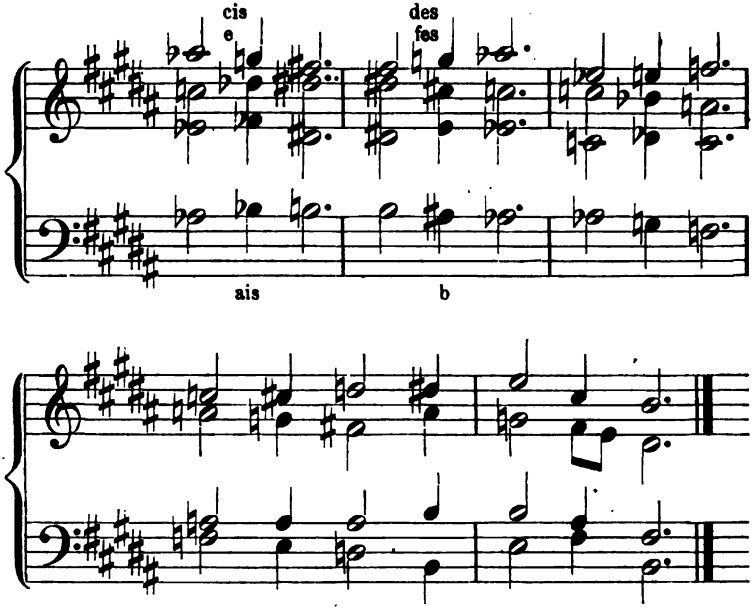
Muster 84.



*) Letzterer kann auch es-moll: d f as ces geschrieben werden.

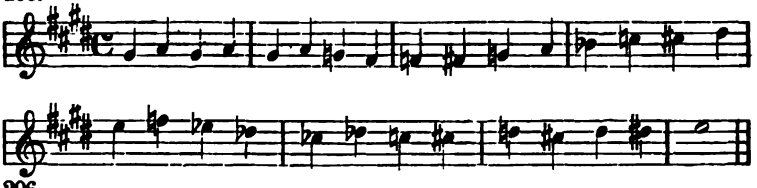
Digitized by Google

§ 57.

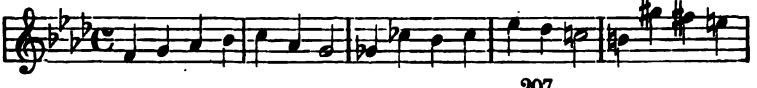


Uebungsbeispiele.

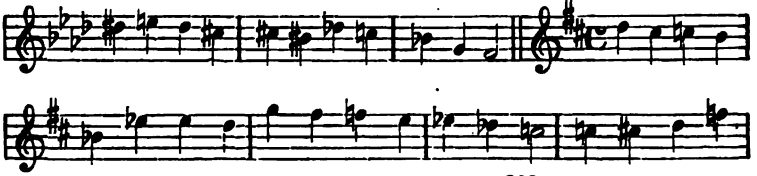
205.



206.



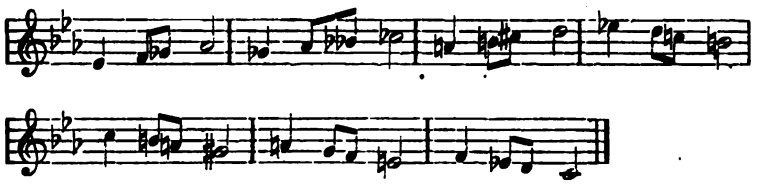
207.



208.

Digitized by Google

§ 57.



§ 58.

Der verminderte Dreiklang.

§ 58. Der verminderte Dreiklang ist von den dissonirenden Hauptaccorden zu entschiedenen Modulationen am wenigsten geeignet. Seine Anwendbarkeit hängt am meisten von den vorhergehenden Tönen ab, weil er nur durch diese die Richtung auf eine bestimmte Tonart erhält.

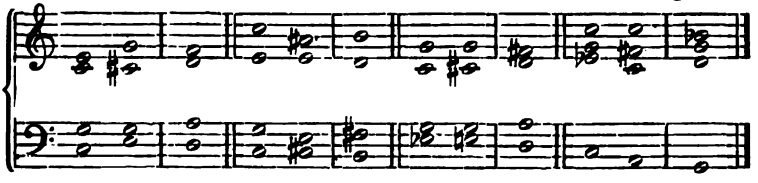
Sofern man ihn als Bruchstück eines verminderten Septimen-Accordes betrachten kann, hat er Theil an den enharmonischen Modulationen desselben:

h	d	f,	C-dur -moll,	Grundaccord:	h	d	f	
ces	d	f,	es-moll	„	d	f	(as)	ces
h	d	eis,	fis-moll,	„	eis	(gis)	h	d.

Einundvierzigste Aufgabe.

Modulire mit dem verminderten Dreiklang
von Dur nach Dur,
von Dur nach Moll,
von Moll nach Dur,
von Moll nach Moll.

286. C d C h c D c g



§ 59.

Vertreter der Unterdominante als Vermittler der Modulation.

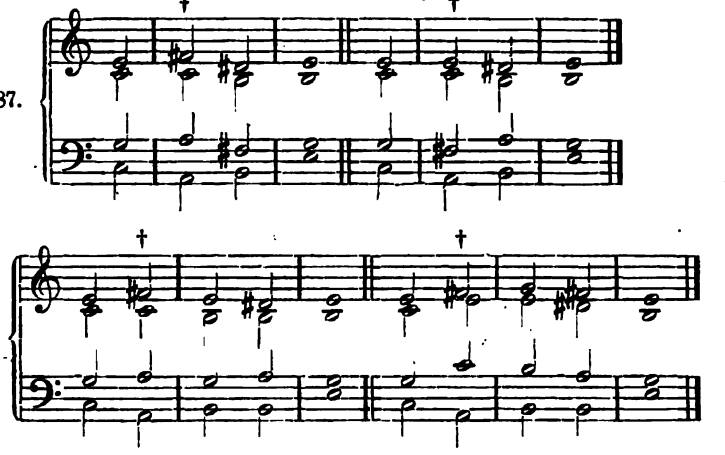
§ 59. Zur Vermittelung der Modulation, wozu wir bisher eingeschaltete Dreiklänge oder deren Umkehrungen gebrauchten, können

Digitized by Google

auch die Vertreter der Unter-Dominante der einzuführenden Tonart dienen, und zwar in ihrer regelmässigen cadenzierenden Fortschreitung, entweder durch den Dominant-Accord oder durch den Quart-Sext-Accord und Dominant-Accord in den tonischen Dreiklang. § 59.

C-dur nach E-moll.

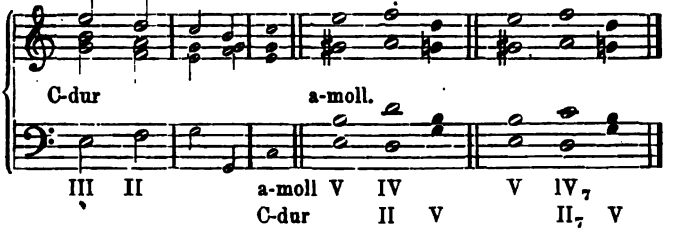
287.



Bei der Einführung dieser Accorde ist auf die im ersten Abschnitt gegebenen Regeln wohl zu achten.

Aus § 26 ergeben sich noch folgende freieren Einführungen der Nebenaccorde zweiter Stufe.

288.



Zweiundvierzigste Aufgabe.

Modulire durch Vermittelung des Neben-Dreiklanges II der Dur-Tonart 1. von Dur nach Dur, 2. von Moll nach Dur.

Modulire durch Vermittelung des Neben-Dreiklanges II der Moll-Tonart 1. von Dur nach Moll, 2. von Moll nach Moll.

Digitized by Google

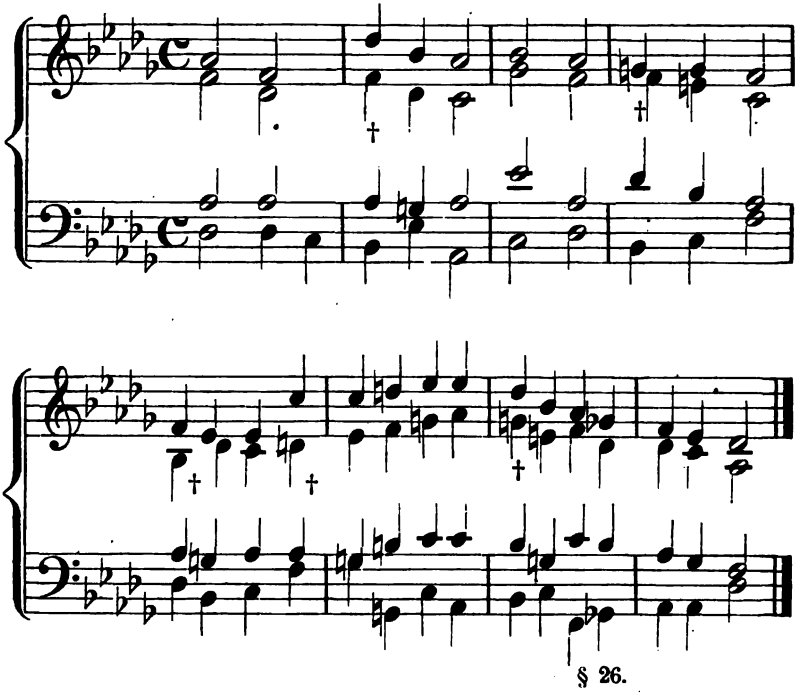
§ 59. **Modulire durch Vermittelung des Neben-Septimen-Accordes der Moll-Tonart 1. von Dur nach Moll, 2. von Moll nach Moll.**

Bilde Modulationssätze mit dem gesammten bisherigen Material.

Dreiundvierzigste Aufgabe.

Harmonisire folgende Melodien, welche zu Modulation mit den Neben-Accorden Veranlassung geben.

Muster 35.

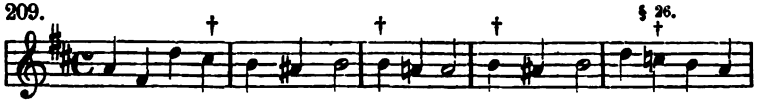


§ 26.

Uebungsbeispiele.

Die † bezeichneten Töne sind mit einem dieser Neben-Accorde zu harmonisiren.

209.



Digitized by Google

§ 59.

210.

211.

212.

B. Trug-Fortschreitungen.

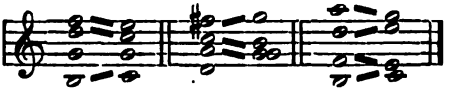
§ 60.

Begriff der Trug-Fortschreitung.

§ 60.

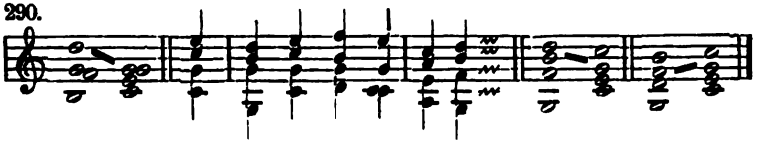
Die dissonirenden Hauptaccorde waren anfangs an bestimmte Fortschreitungen der einzelnen Stimmen gebunden.

289.



Dann wurde es gestattet, die einzelnen Stimmen zu Gunsten der Melodie, der Stimmführung, des Vollklanges, von der Strenge der Auflösung zu befreien.

290.

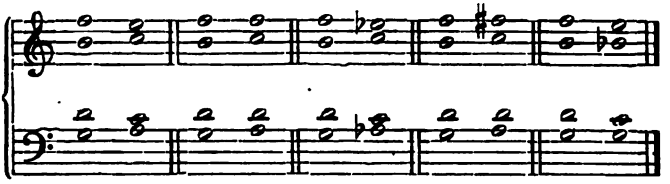


Digitized by Google

§ 60. Der Accord selbst aber, in den der dissonirende Hauptaccord sich auflösen musste, blieb von diesen Freiheiten unberührt, d. h. war immer der tonische Dreiklang.

Jetzt muss auch diese Regel zu Gunsten der künstlerischen Freiheit aufgehoben werden. Wir werden Fortschreitungen dissonirender Hauptaccorde bilden, die nicht in den tonischen Dreiklang, sondern in beliebige andere Accorde derselben oder anderer Tonarten führen.

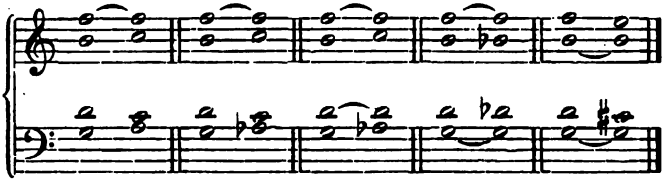
291.



Solche Fortschreitungen heissen **Trug-Fortschreitungen.** Als Vermittelung für Trug-Fortschreitungen gelten

1. gemeinschaftliche Töne:

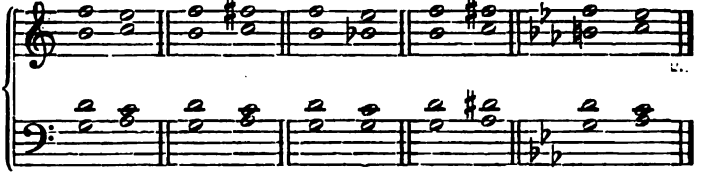
292.



2. nahe Beziehung der Tonarten:

C a C G C F C e c As (VI.)

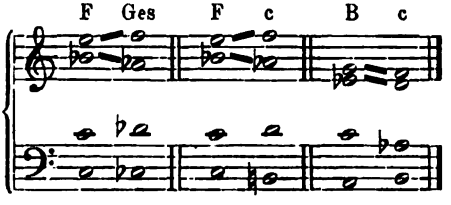
293.



3. theilweise Regelmässigkeit der Auflösung:

F Ges F c B c

294.



Digitized by Google

in allen Fällen grösste Sorgfalt der Stimmführung, die zuweilen durch harmoniefreie Töne verbessert werden kann. § 60.

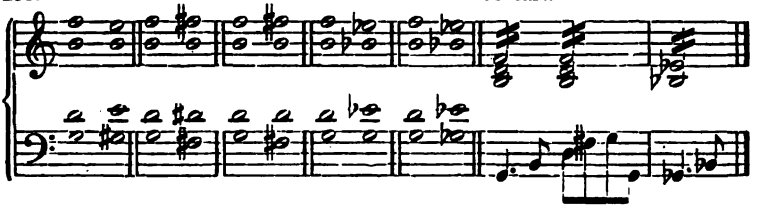
§ 61.

Trug-Fortschreitungen des Dominant-Accordes.

Wir nehmen den Dominant-Septimen-Accord einer Tonart als gegeben an und gehen von ihm durch Trug-Fortschreitung nach den oben gegebenen Regeln in jede beliebige Tonart. § 61.

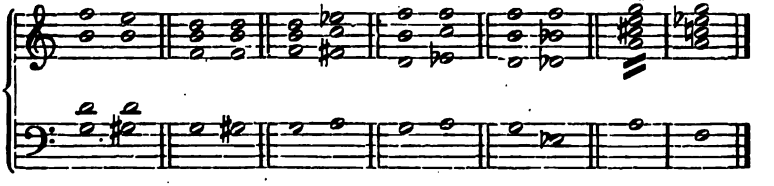
Die Trug-Fortschreitung kann in einen Dreiklang führen:

295. Mozart. u. s. w.



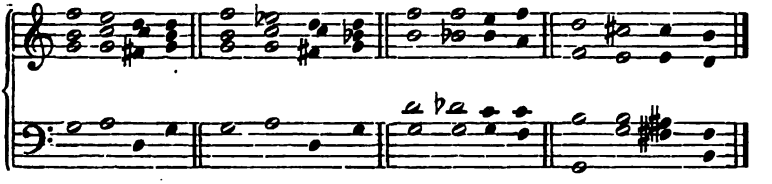
in einen dissonirenden Hauptaccord:

296. Wagner. (Loh.)



in den Neben-Septimen-Accord (der sich jedoch auch hier in vielen Fällen spröde zeigt):

297.



Man sieht hieraus, dass jede Modulation auf mehrfache Art gemacht werden kann, und es ist sehr förderlich, jede auf möglichst viele Arten zu machen.

Digitized by Google

§ 61.

Vierundvierzigste Aufgabe.

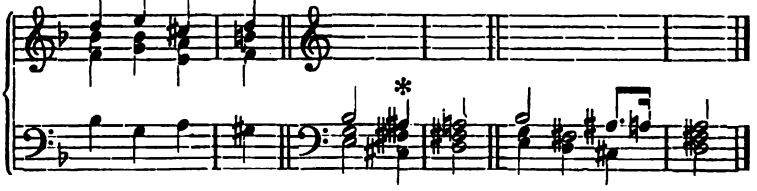
Bilde zahlreiche Trug-Fortschreitungen des Dominant-Septimen-Accordes und seiner Umkehrungen in alle Tonarten.

§ 62.

Trug-Fortschreitungen des Ober-Dominant-Dreiklanges als Vertreter des Dominant-Accordes.

§ 62. Wo der Ober-Dominant-Dreiklang den Septimen-Accord vertritt, folglich an dessen Auflösung gebunden ist, sind abweichende Fortschreitungen desselben ebenfalls als Trug-Fortschreitungen zu betrachten.

298. * Wagner. (Tannh.) Ebenda.



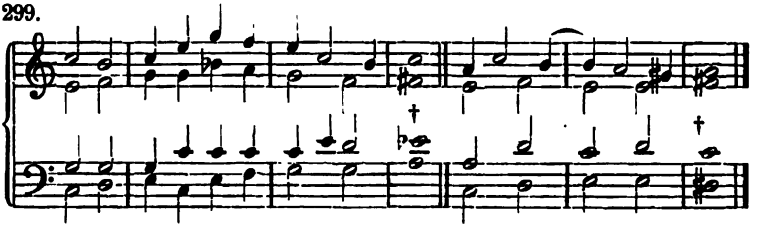
Im letzten Falle ist das Sechszehntel a des ersten Taktes eine Anticipation.

§ 63.

Trugschluss.

§ 63. Eine Trug-Fortschreitung heisst Trugschluss, wenn sie an Stelle eines Schlusses steht.

299.



Ganz besonders häufig ist, kurz vor dem wirklichen Schluss, der Trugschluss des Dominant-Septimen-Accordes in den Dreiklang auf der Sexte in Dur und Moll. (No. 293 erstes und letztes Beispiel.)

Digitized by Google

§ 64.

Trug-Fortschreitungen der anderen dissonirenden Hauptaccorde.

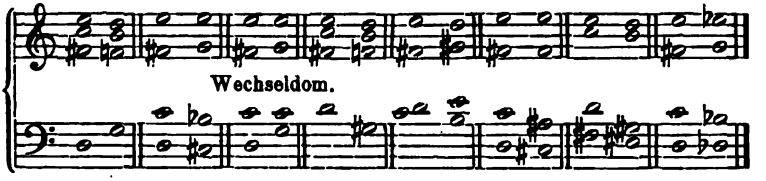
Da die Trug-Fortschreitungen der anderen dissonirenden Hauptaccorde sich in ganz derselben Weise ergeben wie die des Dominant-Septimen-Accordes, fassen wir sie gleich in eine einzige Aufgabe mit Unterabtheilungen und Beispielen zusammen. § 64.

Fünfundvierzigste Aufgabe.

Bilde Trug-Fortschreitungen von einer Tonart in alle anderen mit Grundaccord und Umkehrungen

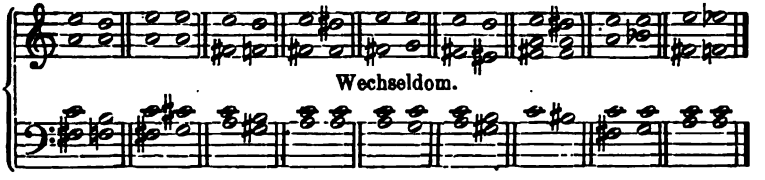
I. des grossen Nonen-Accordes,

300.



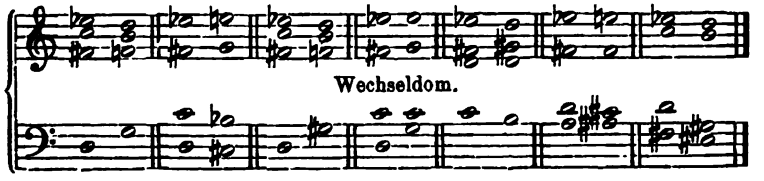
II. des kleinen Septimen-Accordes,

301.



III. des kleinen Nonen-Accordes,

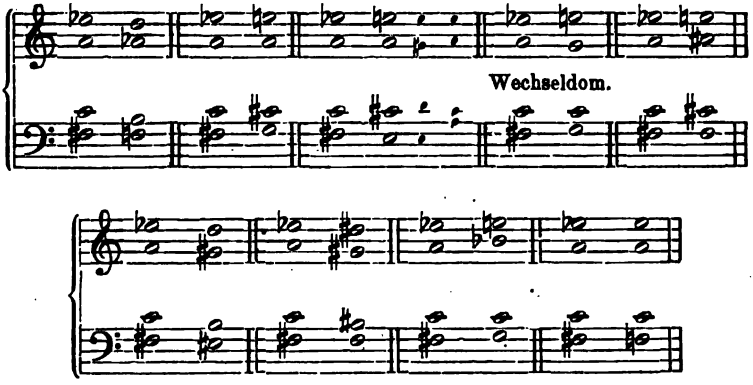
302.



Digitized by Google

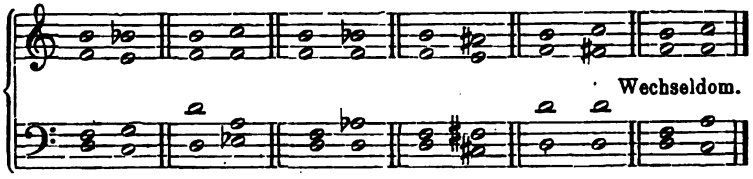
§ 64. **IV. des verminderten Septimen-Accordes**

308.

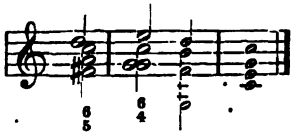


V. des verminderten Dreiklanges.

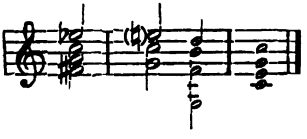
304.



Auf zwei Trug-Fortschreitungen ist hier besonders aufmerksam zu machen, nämlich die des Dominant-Accordes (meist $\frac{6}{5}$) in den Quart-Sext-Accord der im Quartenzirkel nächstverwandten Tonart, z. B. des Dominant-Septimen-Accordes G-dur in den Quart-Sext-Accord C-dur:

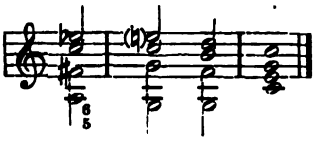
305. 

und die des verminderten Septimen-Accordes (meist Grundaccord, zuweilen $\frac{6}{5}$) in den Quart-Sext-Accord der im Quartenzirkel nächstverwandten Tonart, z. B. des verminderten Septimen-Accordes G-moll in den Quart-Sext-Accord C-dur oder C-moll:

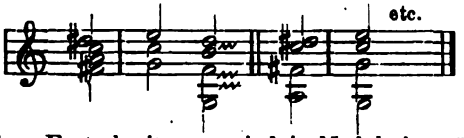
306. 

Digitized by Google

Auch: § 64.

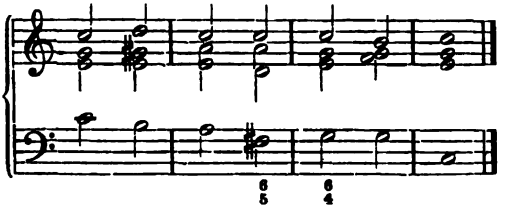
307. 

Zuweilen schreibt man die verminderte Septime, wenn ein Duraccord folgt, als grosse Sexte:

308. 

Beide Trug-Fortschreitungen sind in Modulationssätzen und Cadenzen alltäglich.

Cadenz.

309. 

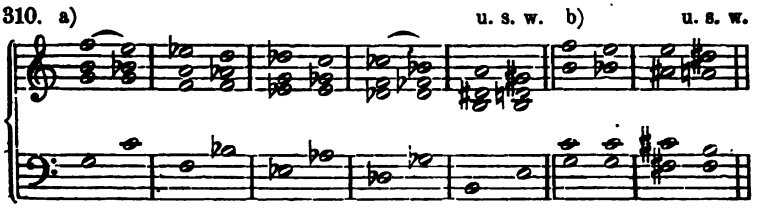
Man pflegt beide als Wechseldominant-Fortschreitungen zu bezeichnen, weil die dissonirenden Accorde der Dominante der Dominante, der sogenannten Wechseldominante, angehören.

§ 65.

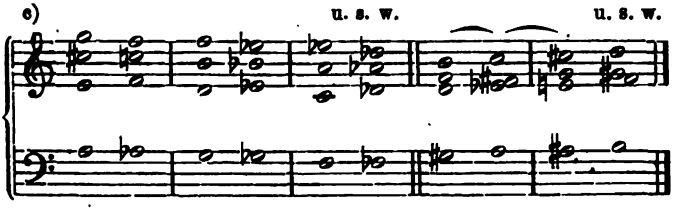
Sequenzen mit Trug-Fortschreitungen.

Jede Trug-Fortschreitung kann Motiv einer Sequenz werden. § 65.

310. a) u. s. w. b) u. s. w.



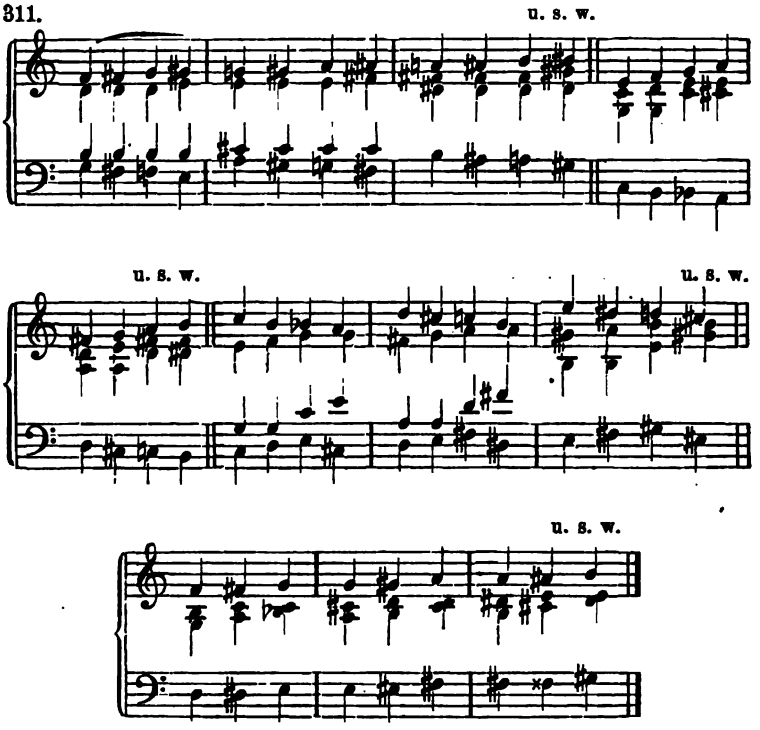
c) u. s. w. u. s. w.



Digitized by Google

§ 65. Ebenso können Verbindungen von Trug-Fortschreitungen unter sich und mit anderen Modulationen zu Motiven von Sequenzen dienen.

311.



Sechsundvierzigste Aufgabe.

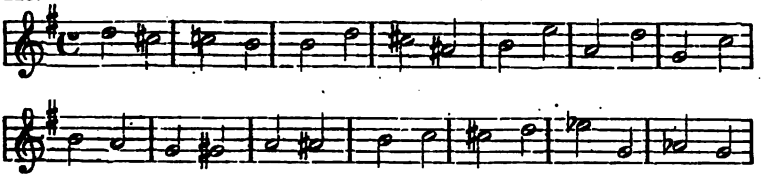
1. Bilde mit diesen und ähnlichen einfachen und zusammengesetzten Motiven Sequenzen, besonders nach No. 310a), b) die chromatische und enharmonische Tonleiter abwärts.

2. Bilde Modulationssätze mit regelmässigen Modulationen und Trug-Fortschreitungen, Tonwiederholungen und Cadenzen mit Trug-Fortschreitungen. Harmonisire die melodische Molltonleiter auf- und abwärts.

3. Harmonisire folgende Melodien, welche zu Trug-Fortschreitungen Veranlassung geben.

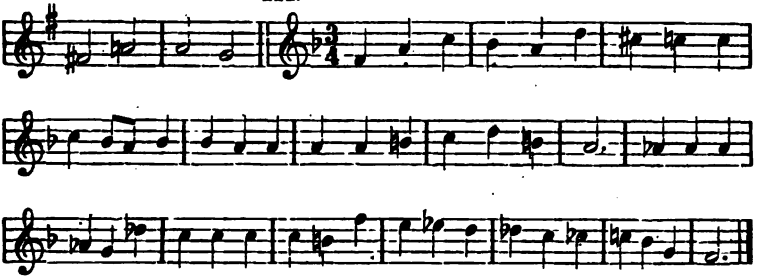
Digitized by Google

213.



§ 65.

214.



§ 66.

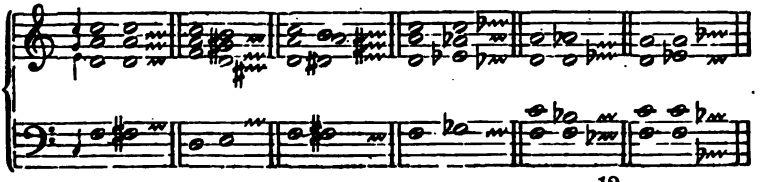
Trug-Fortschreitungen des Neben-Septimen-Accordes.

§ 66. Die regelmässige Fortschreitung des Neben-Septimen-Accordes führt bekanntlich (§ 28) entweder in einen dissonirenden Hauptaccord oder den Ober-Dominant-Dreiklang, oder in den Quart-Sext-Accord der Tonart, auf deren Secunde er steht, er ist demnach an Fortschreitungen in bestimmte Accorde gebunden. Wir zählen deshalb auch seine Fortschreitungen in andere Accorde zu den Trug-Fortschreitungen.

Diese ergeben sich wie die der dissonirenden Hauptaccorde um so leichter, je mehr Aehnlichkeit die unregelmässige Fortschreitung mit der regelmässigen hat, am schwierigsten, wenn die Septime ihrer Natur zuwider stufenweise aufwärts zu gehen genöthigt wird.

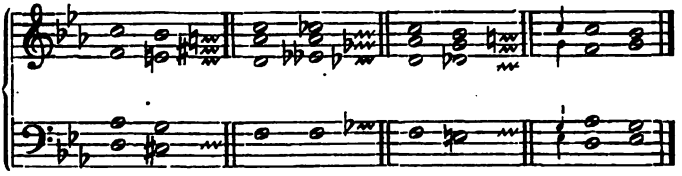
Um die folgenden Beispiele richtig aufzufassen, ist es nöthig, jedesmal vor dem Neben-Septimen-Accord den tonischen Dreiklang anzuschlagen.

312.



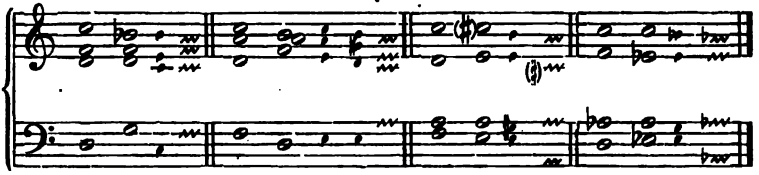
Digitized by Google

§ 66.



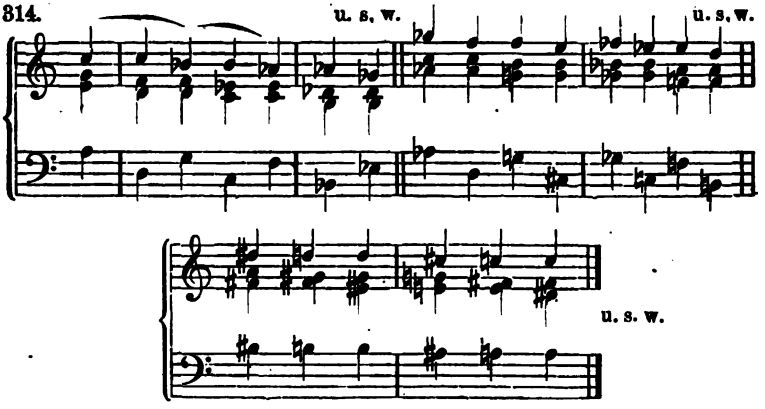
Die Modulation nach Moll ebenso. Obige Beispiele wählten immer den Weg durch einen dissonirenden Hauptaccord, vorzugsweise den Dominant-Accord. Im letzten Beispiel führte die Umdeutung des Neben-Septimen-Accordes c-moll in den kleinen Septimen-Accord Es-dur direkt in den Dreiklang dieser Tonart. Fortschreitungen in den Neben-Septimen-Accord oder den Quart-Sext-Accord einer anderen Tonart sind natürlich auch möglich.

313.



Trug-Fortschreitungen mit dem Neben-Septimen-Accord in Sequenzen:

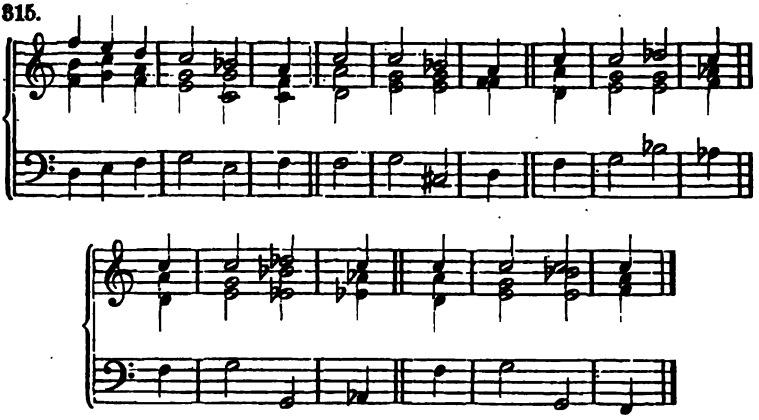
314.



Noch sei hier erwähnt, dass es modulatorische Fortschreitungen des Quart-Sext-Accordes giebt, welche den Trug-Fortschreitungen nahe verwandt sind, wegen der dem Quart-Sext-Accorde eigenen Neigung zu bestimmten Fortschreitungen (§ 13), z. B.:

Digitized by Google

315. § 66.



Siebenundvierzigste Aufgabe. I.

Bilde Trug-Fortschreitungen des Neben-Septimen-Accordes, Sequenzen und Modulationssätze, in denen vom Neben-Septimen-Accorde Gebrauch gemacht wird.

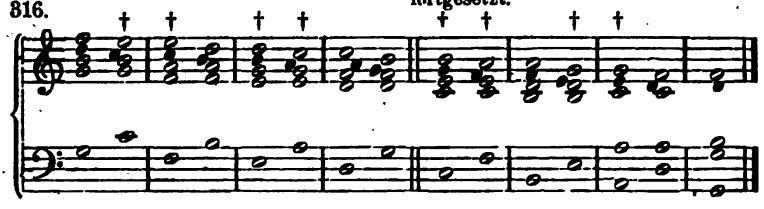
§ 67.

Die anderen Neben-Septimen-Accorde der Tonart.

Die Neben-Septimen-Accorde auf dem Grundton, der Terz, der Quarte und Sexte der Tonart zählen zu den Zusammenklängen harmonischer und harmoniefreier Töne und werden als solche nach §§ 40 und 44 behandelt. § 67.

Meist lösen sie sich derart ineinander auf, dass über einem in tonalen Quarten und Quinten fortschreitenden Bass die Terz des einen als Septime des anderen liegen bleibt.

316. fortgesetzt.

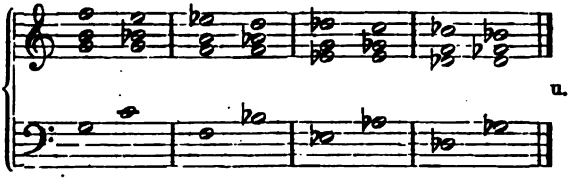


Diese anziehende Dissonanzenkette, die auch in Umkehrungen

Digitized by Google

§ 67. gebraucht wird, gewinnt man, wenn man die No. 310 gegebene Sequenz

317.

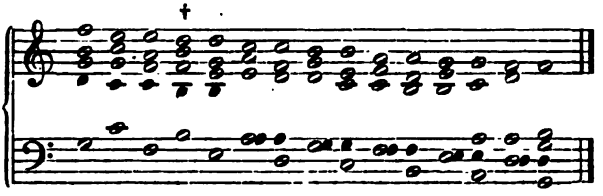


u. s. w.

aller Versetzungszeichen entkleidet.

Neben-Septimen-Accorde verbinden sich mit leitereigenen Dreiklängen in:

318.



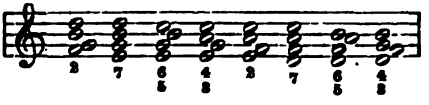
Bei † ist der verminderte Dreiklang wie ein consonirender Accord behandelt, was hier durch die Consequenz der Stimmführung gerechtfertigt wird.

Siebenundvierzigste Aufgabe. II.

Bilde dergleichen Fortschreitungen, auch mit Umkehrungen.

Auch geben diese Accorde noch auf andere Art Gelegenheit zu einer tonalen Dissonanzenverschränkung, wie sie bei den Contrapunktisten (Lotti, Bach, Händel) und unter den Neueren bei Mendelssohn besonders häufig zu finden ist. Sie lösen nämlich eine Dissonanz auf und erzeugen dadurch eine neue u. s. f.

319.



u. s. w.

Solche Reihen können durch gelegentlichen Eintritt von Geschlechtswechsel und Modulation an Mannigfaltigkeit gewinnen.

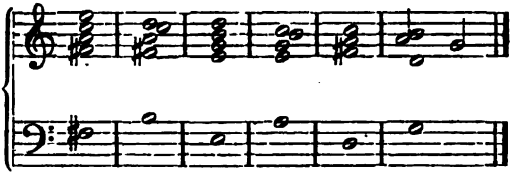
Auch Neben-Nonen-Accorde kommen, wenn auch seltener, in gleicher Weise vor.

Ein Beispiel, in welchem leitereigene Septimen-Accorde mit Neben-Nonen-Accorden wechseln, bietet das Finale von Mozart's grosser C-dur-Symphonie.

Digitized by Google

§ 67.

320.

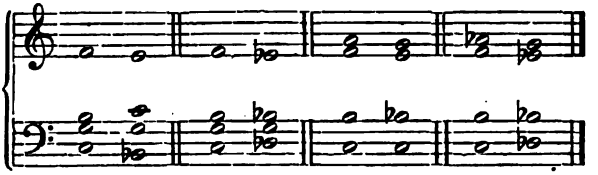


Die hier nur im harmonischen Auszug gegebene Stelle wird durch durchgehende Töne einer zweistimmigen Imitation und Verdoppelung der None in der Tiefe (welche in der Elementarl. § 133 und hier § 19 verboten ist) noch dissonirender.

Die Vorhaltsaccorde des § 40 und alle verwandten Combinationen nehmen an modulatorischer Behandlung und Trugfortschreitung Theil, wobei sie meist unter den Begriff des Wechsels der Tonart während der Auflösung des Vorhaltes fallen.

Undecimen-Accord. Terzdecimen-Accord.

321.

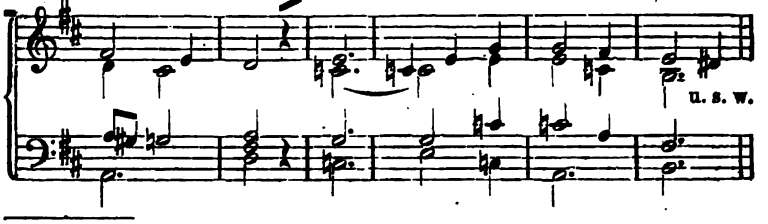


C. Dreiklangs-Fortschreitungen.

§ 68.

Die unvermittelte Aufeinanderfolge entlegener Dreiklänge — § 68. welche, vor der Zeit der herrschenden Tonart, aus der Stimmführung sich unbefangen ergab, in neuerer Zeit aber vielfach zu besonderen künstlerischen Zwecken wirksame Verwendung gefunden hat — kann hier kein Gegenstand der Einübung, sondern nur der Erwähnung sein.*) Hier einige Beispiele, die aus den Werken der neueren Meister leicht vervielfacht werden können:

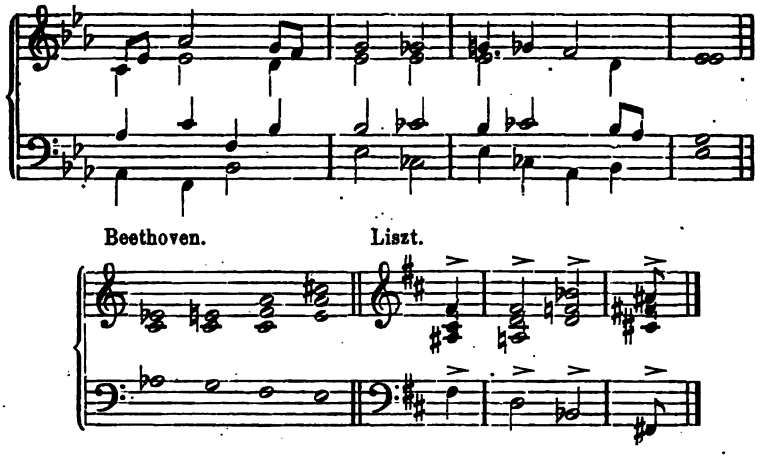
322.



*) In des Verfassers „Partiturstudium, Modulation etc." an Beispielen No. 378—527 ausführlich erörtert.

Digitized by Google

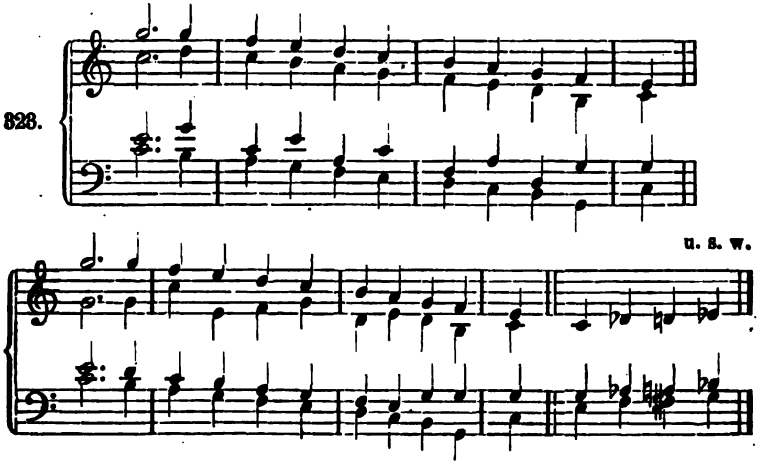
§ 68.



§ 69.

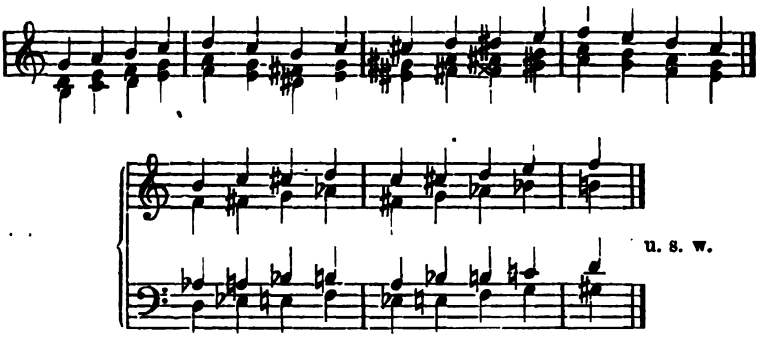
Accord-Fortschreitung und Modulation abhängig von Stimmführung und Melodie.

§ 69. Zu Gunsten paralleler Bewegung möglichst vieler oder aller Stimmen mit alleiniger Rücksicht auf Vermeidung falscher Quinten und Octaven bildet man Reihen von Sext-Accorden, verminderten Septimen-Accorden u. s. w. in diatonischer, chromatischer oder gemischter Folge.



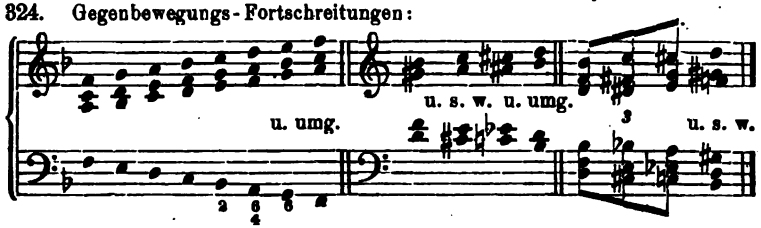
Digitized by Google

§ 69.



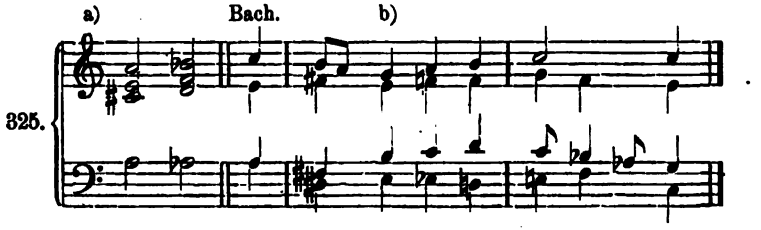
Die den ersten beiden Sext-Accordfolgen hinzugefügte vierte Stimme wird durch den Widerspruch mit der glatten Parallelbewegung der übrigen Stimmen leicht als störend empfunden, weshalb man diese Fortschreitungen vorzugsweise dreistimmig gebraucht.

324. Gegenbewegungs-Fortschreitungen:



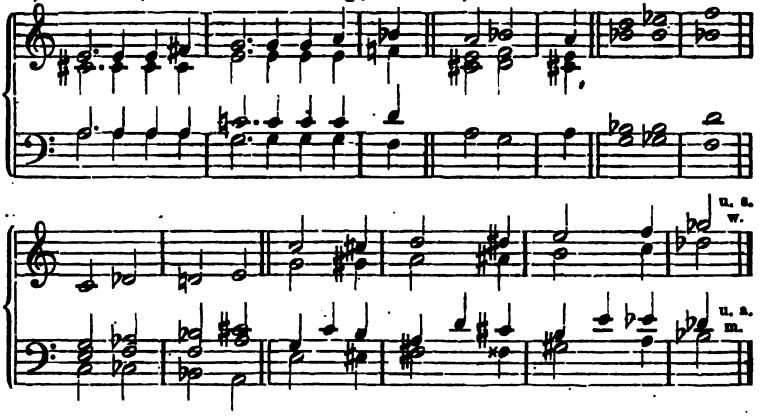
Auch die folgenden harmonischen Wendungen ergeben sich aus der Fortschreitung aller oder einzelner Stimmen. Einige derselben lassen sich freilich auch auf andere Weise harmonisch erklären. Für die Kompositionslehre und den Komponisten als solchen ist es gleichgültig, welche Erklärung den Vorzug verdient. Die darauf bezügliche Untersuchung bleibt der Musik-Wissenschaft überlassen, welche grade das zu ihrem Problem macht, was die Kompositionslehre als musikalisches Talent voraussetzt. (Vgl. Einleitung.)

325.



Digitized by Google

§ 69. c) Liszt. (Harmonischer Auszug.) d) Mozart.



a) Hier führt die Halbton-Fortschreitung aller Stimmen vom A-dur-Dreiklang unmittelbar in den Dominant-Accord von Es-dur.

b) Hier ergiebt sich aus der stufenweisen Fortschreitung aller Stimmen eine ähnliche Zusammenstellung scheinbar entlegener Accorde. Doch ist der Accord **f-a-c-es** hier nur ein Durchgangsgebilde zwischen **e-g-h** und **d-f-h**.

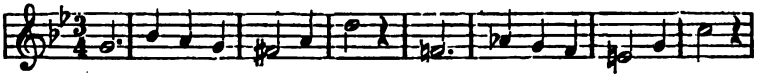
c) Fortschreitung von Dreiklängen und Quart-Sext-Accorden motivirt durch die Fortschreitung der äusseren Stimmen.

d) Hier gehören beide Accorde derselben Tonart d-moll an als Ober-Dominant-Dreiklang und Neben-Septimen-Accord auf der Quarte der Tonart. Ihre Fortschreitung ergiebt sich aus der stufenweisen Bewegung der Stimmen.

Auf ähnliche Weise erklären sich auch die anderen Beispiele.

Noch eine besondere Weise der Herrschaft der Melodie über die Harmonie ist hier zu erwähnen. Es bilden sich mitunter in Melodien Parallelstellen, d. h. Wiederholungen von Theilen der Melodie um eine oder mehrere Stufen höher oder tiefer. Solche Wiederholungen fordern in der Regel auch einen vollkommenen Parallelismus der Harmonie, da eine entgegengesetzte Behandlung dem Charakter der Melodie widersprechen würde. Zu Gunsten dieses Parallelismus sind die Regeln der Harmonie nöthigenfalls aufzuheben. Folgende Melodie z. B.:

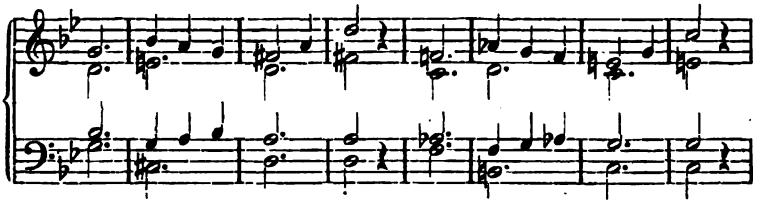
326.



Digitized by Google

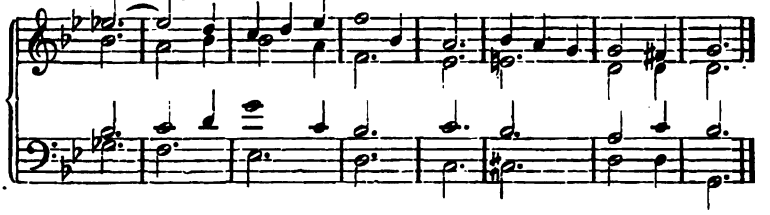
wiederholt die ersten vier Takte wörtlich einen ganzen Ton tiefer und bedingt eine gleiche Behandlung der Harmonie, trotz der dadurch veranlassten unmittelbaren Folge der D-dur und F-moll-Dreiklänge. (Vgl. Partiturstudium § 19.) § 69

327.



Nach Vortrag dieser 8 Takte würde eine Fortsetzung unseres Sätzchens mit dem es-moll-Accord ganz natürlich erscheinen, weil es-moll sich hier zu dem vorhergehenden C-dur verhält, wie oben f-moll zu D-dur, das Ohr also auf diese Fortschreitung schon vorbereitet ist.

328.



§ 70.

Gebrauch harmoniefreier Töne bei der Modulation.

Zur Anwendung harmoniefreier Töne bei der Modulation hat sich bisher nur zufällig Gelegenheit gefunden. Es folgen nun Melodien zur Uebung, die mit Modulationen und harmoniefreien Tönen reichlich ausgestattet sind. Nach der Lehre des zweiten Abschnittes genügt hier zum vollkommenen Verständniss die Aufstellung eines Beispieles. § 70.

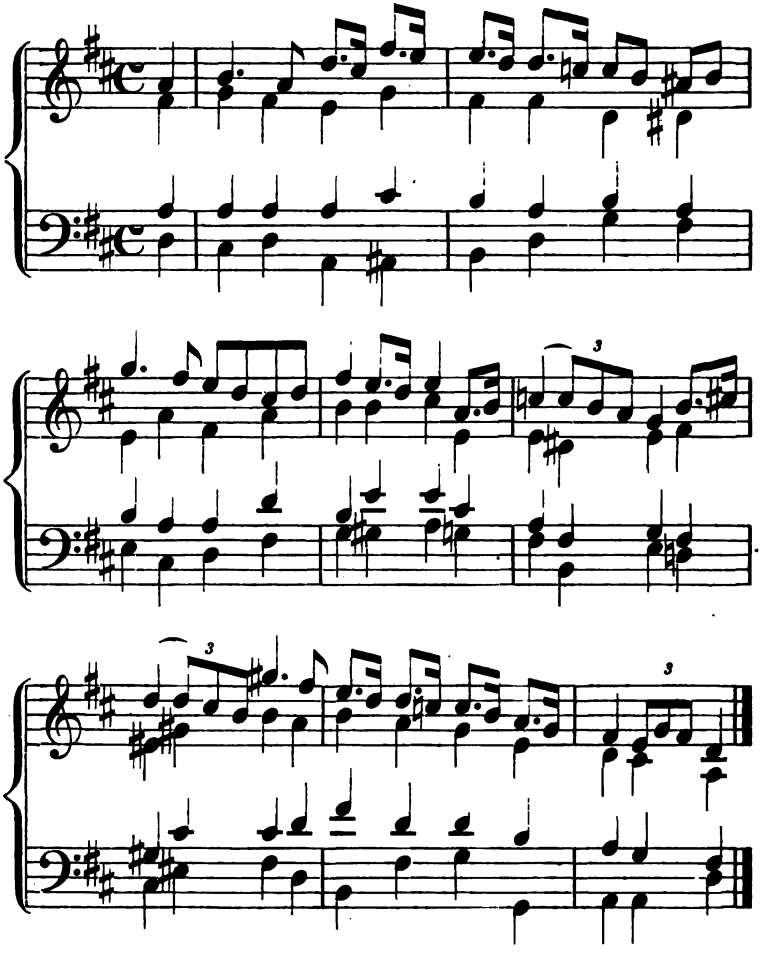
Achtundvierzigste Aufgabe.

Die folgenden Melodien, welche moduliren und harmoniefreie Töne enthalten, vierstimmig setzen. Selbstverständlich steht dem Schüler das Recht zu, auch den Unterstimmen durch harmoniefreie Töne mehr Mannichfaltigkeit zu geben und die Pausen har-

Digitized by Google

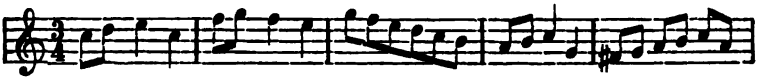
§ 70. monisch auszufüllen, doch sei er hier ausdrücklich vor Ueberladung des Satzes gewarnt. Jede der folgenden Melodien lässt mehrfache Bearbeitung zu, und es ist rathsam, wenigstens einigen solche zu Theil werden zu lassen.

Muster 86.



Uebungsbeispiele.

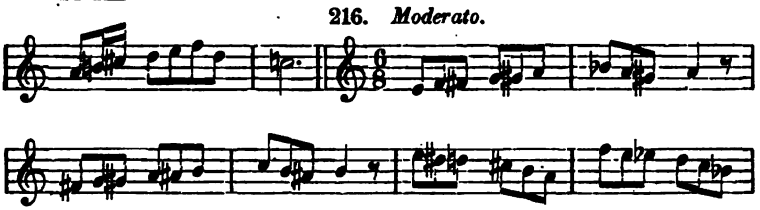
215.



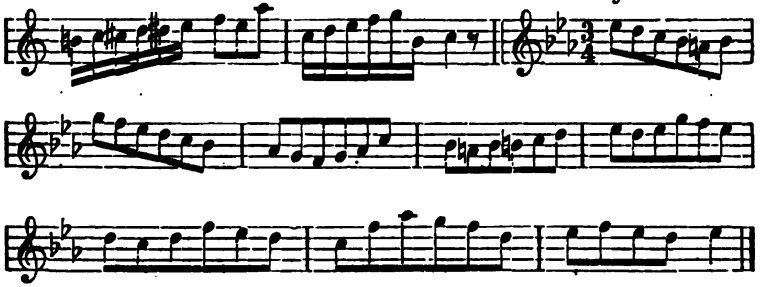
Digitized by Google

§ 70.

216. *Moderato.*

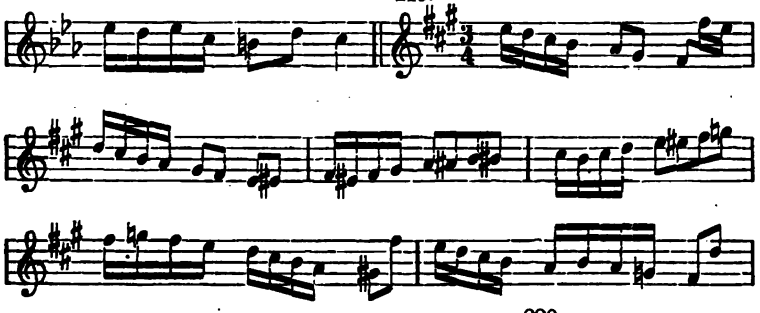


217. *Allegro moderato.*

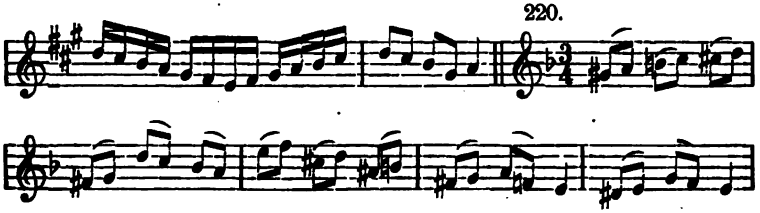


218.

219.

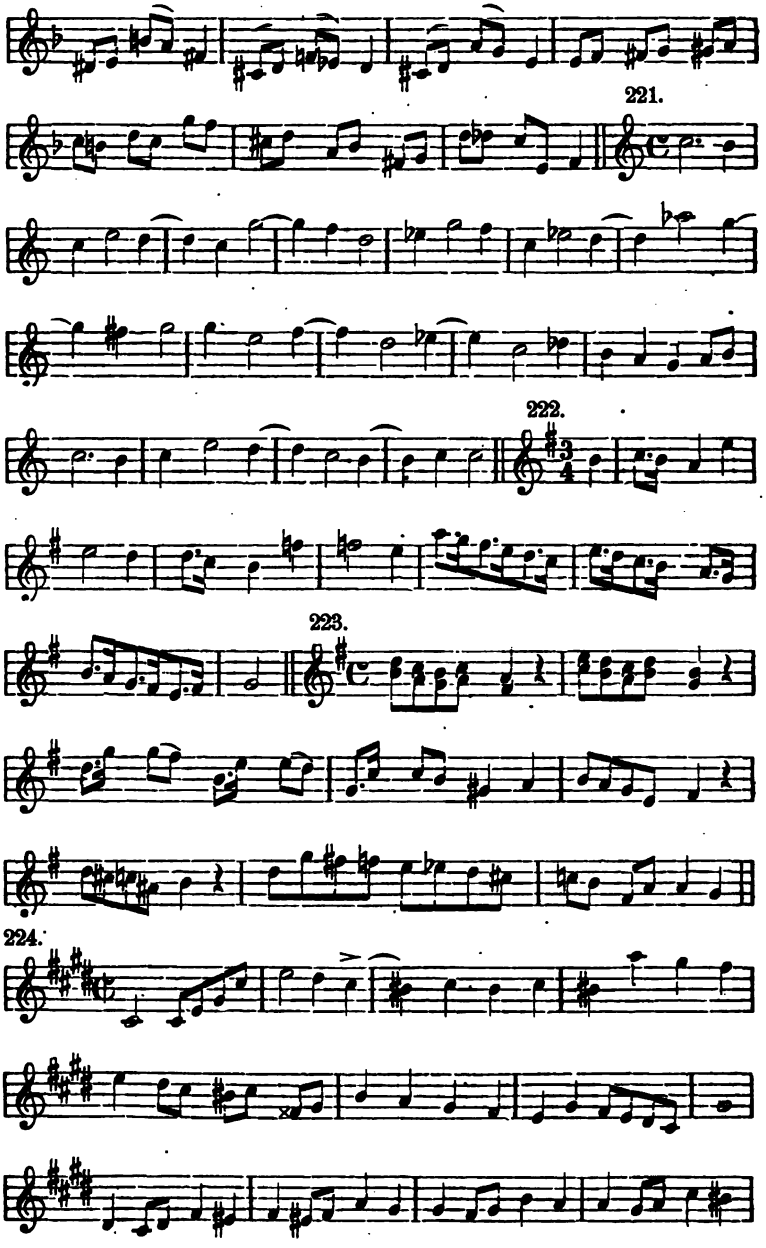


220.



Digitized by Google

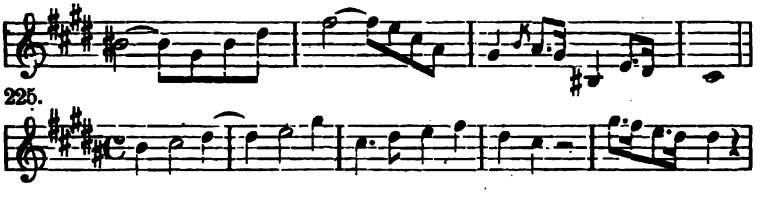
§ 70.



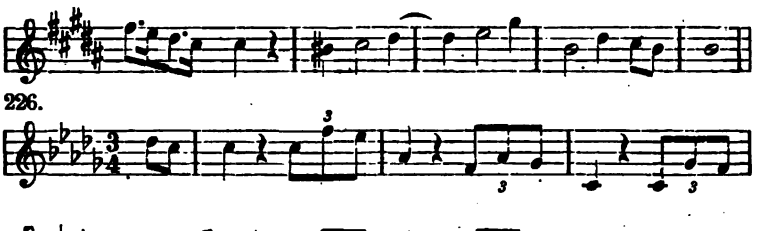
Digitized by Google

§ 70.

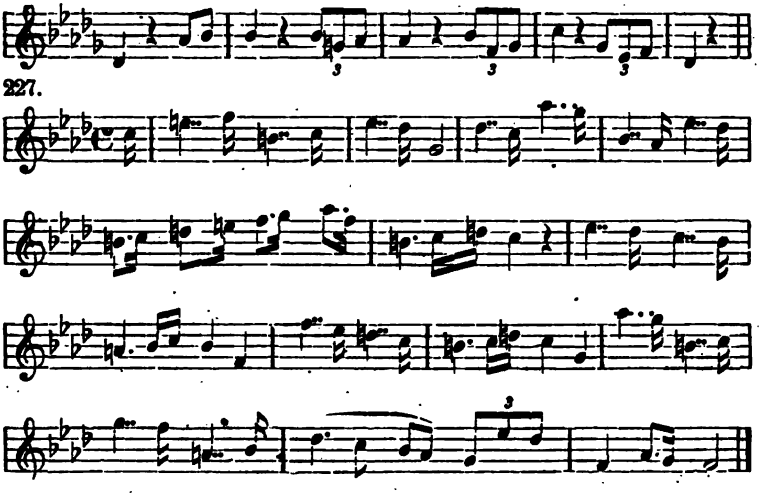
225.



226.



227.



Zu jedem Abschnitt der Modulationslehre bietet des Verfassers „Partiturstudium, Modulation der klassischen Meister", Berlin bei Carl Habel, zahlreiche Beispiele aus Meisterwerken und Erläuterung derselben.

Digitized by Google

IV. Die alterirten oder Mischaccorde.

§ 71.

Begriff derselben.

§ 71. Alle bisherigen Accorde wurden aus den Tönen einer einzigen Dur- oder Moll-Tonart gebildet und bezogen sich auf diese. Deshalb heissen sie tonale oder leitereigene.

Im Gegensatz zu ihnen nennt man Accorde, welche sich nicht aus Tönen der Tonart, auf die sie sich beziehen, bilden lassen, leiterfremde oder Mischaccorde. Letztere Bezeichnung beruht auf der Vorstellung, als seien sie aus Tönen verschiedener Tonarten gemischt. Man nennt sie aber auch alterirte Accorde, weil sie aus tonalen durch Veränderung einzelner Intervalle entstehen.

In der musikalischen Praxis werden derartige Zusammenklänge immer auf harmoniefreie Töne zurückgeführt, meist auf chromatische Durchgänge und Vorhalte. Einige von ihnen sind, wegen ihrer ausserordentlich häufigen Anwendung, als besonders benannte Accorde herauszuheben und einzuüben, nämlich:

1. der Sext-Accord des Neben-Dreiklanges auf der erniedrigten Secunde der Moll-Tonart,
2. der übermässige Sext-Accord,
3. der übermässige Dreiklang.

§ 72.

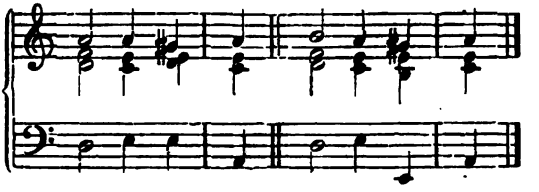
Der Neben-Dreiklang auf der erniedrigten Secunde.

§ 72. Die Cadenzbildung mit dem Unter-Dominant-Dreiklang und mit dem Nebendreiklang auf der Secunde, vorzugsweise in der ersten Umkehrung, ist uns längst geläufig. In Moll ist der Dreiklang auf der Secunde bekanntlich ein verminderter.

Digitized by Google

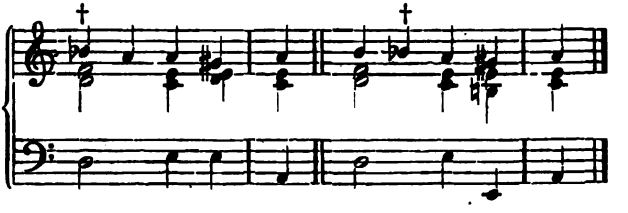
§ 72.

329.



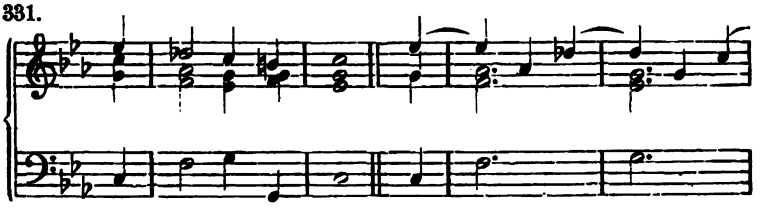
Giebt man der Unter-Dominante den Vorhalt der kleinen Sexte, oder lässt in dem Nebendreiklang die Oberstimme chromatisch durchgehen,

330.

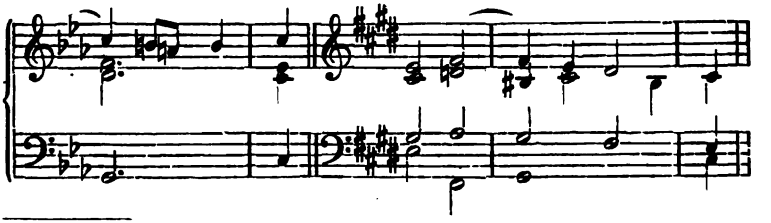


so entsteht bei † der Sext-Accord eines grossen Dreiklanges **b-d-f**, den wir, weil er die erniedrigte Secunde der Tonart (hier, in a-moll: b) als Grundton voraussetzt, Dreiklang auf der erniedrigten Secunde nennen. Er tritt in dieser ersten Umkehrung in allen cadenzartigen Wendungen selbstständig für den Unter-Dominant-Dreiklang oder dessen andere Stellvertreter ein.*)

331.



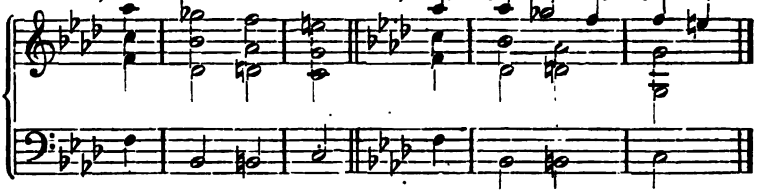
Beethoven.



*) Als eine Eigenheit der Schule des berühmten Neapolitaners Scarlatti wurde er „neapolitanischer Sext-Accord“ genannt.

Digitized by Google

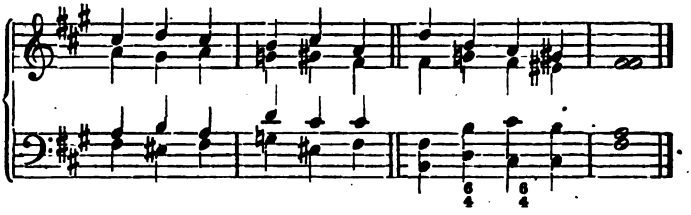
§ 72. 332. a) b)



Bei a) sehen wir eine sehr gebräuchliche und wohlklingende Form des Halbschlusses mit vermittelndem verminderten Septimen-Accord, bei b) dieselbe mit Vorhalten.

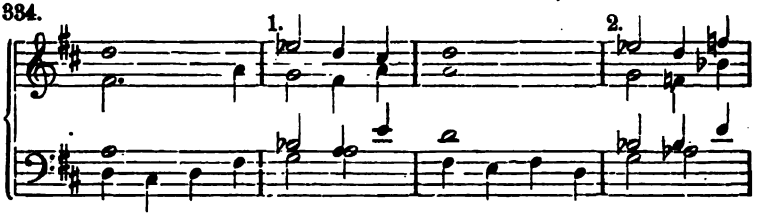
Der Grundaccord selbst, statt des Sext-Accordes, findet sich selten, der Quart-Sext-Accord ausnahmsweise und mit der hier verbotenen Folge zweier Quart-Sext-Accorde.

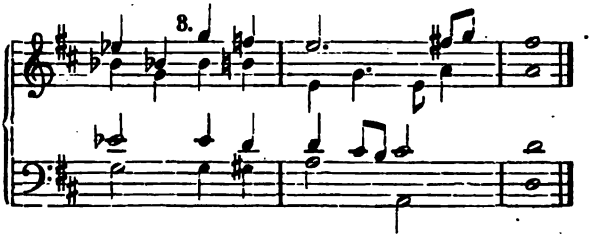
333.



Wie die anderen ursprünglich der Moll-Tonart angehörenden Unter-Dominant-Accorde wird auch er, wiewohl seltener, im Durgeschlecht angewendet.

334.





Digitized by Google

Erklärung. § 72.

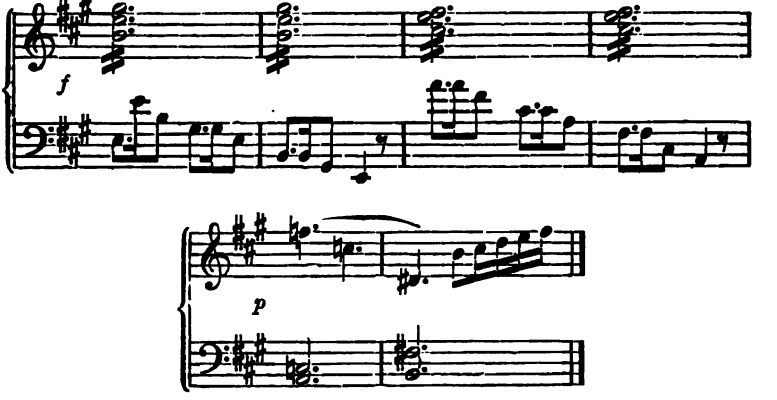
1. Der Es-dur-Dreiklang als Neben-Dreiklang auf der erniedrigten Secunde setzt unmittelbar nach D-dur ein und führt ebenso dahin zurück, völlig gleich dem leitereigenen Dreiklang auf der Secunde.

2. Hier tritt derselbe Accord ebenso ein, wird aber als wirklicher Es-dur-Accord aufgefasst und behandelt, giebt also Gelegenheit zu unmittelbarer Berührung von Es-dur und D-dur.

3. Hier wird der Es-dur-Dreiklang wieder als Neben-Dreiklang aufgefasst und kurz nach D-dur zurückgeführt.

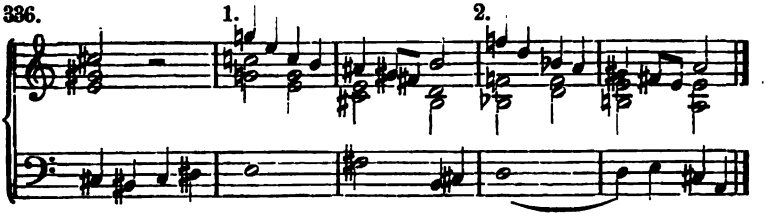
Als Vertreter der Unter-Dominante wechselt er mit den anderen Vertretern derselben ab. Hier ein glänzendes Beispiel von Beethoven:

335.



Erklärung. Cadenz in E-dur. Takt 5 tritt unser Neben-Dreiklang an Stelle des Neben-Septimen-Accordes und führt durch den Ober-Dominant-Dreiklang in den tonischen Dreiklang.

336.



1. Hier wird die unmittelbare Folge von cis-moll und C-dur durch ihr

Digitized by Google

§ 72. gleiches Verhältniss zu H-dur, als Stellvertreter der Unter-Dominante, gerechtfertigt.

2. Dasselbe Verhältniss von h-moll und B-dur zu A-dur.

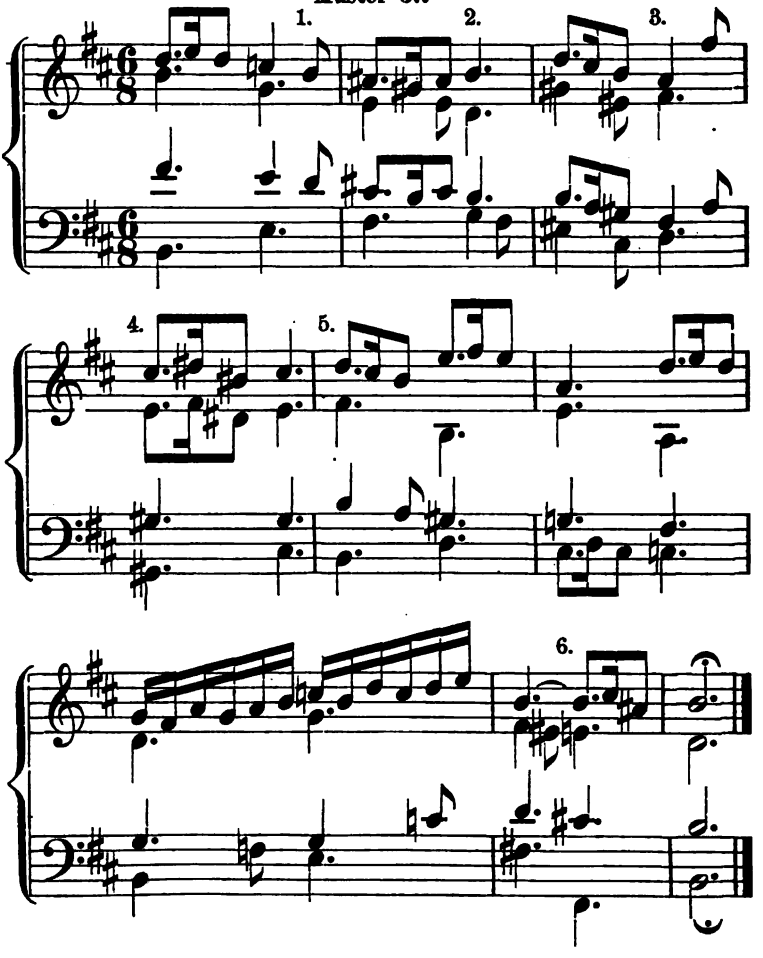
NB. Die Werke der letzten zweihundert Jahre bieten unzählige Beispiele.

Neunundvierzigste Aufgabe.

1. Bilde in den gebräuchlichen 15 Moll-Tonarten und in eis-, his-, des-, ges-moll Cadenzen mit diesem Accorde.

2. Harmonisire die folgenden Melodien.

Muster 87.



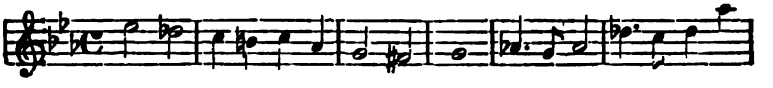
Digitized by Google

Erklärung. § 72.

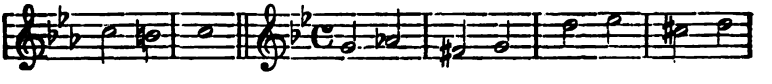
1. Durchgang in zwei Stimmen.
2. Trug-Schluss.
3. Trug-Fortschreitung.
4. Der durch Trug-Fortschreitung gewonnene D-dur-Accord wird als Dreiklang auf der erniedrigten Secunde von cis-moll aufgefasst und demgemäss behandelt.
5. Eine der häufigsten Stimmführungs- oder Dreiklangs-Fortschreitungen, welche sich auf § 26 zurückführen lässt. (Vgl. S. 167 No. 288 und § 68.)
6. Hier wird der durch Modulation gewonnene C-dur-Accord als Neben-Dreiklang von h-moll gefasst.

Uebungsbeispiele.

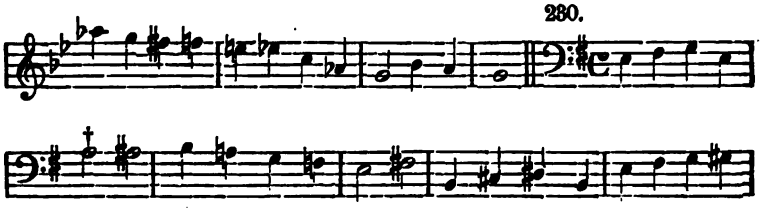
228.



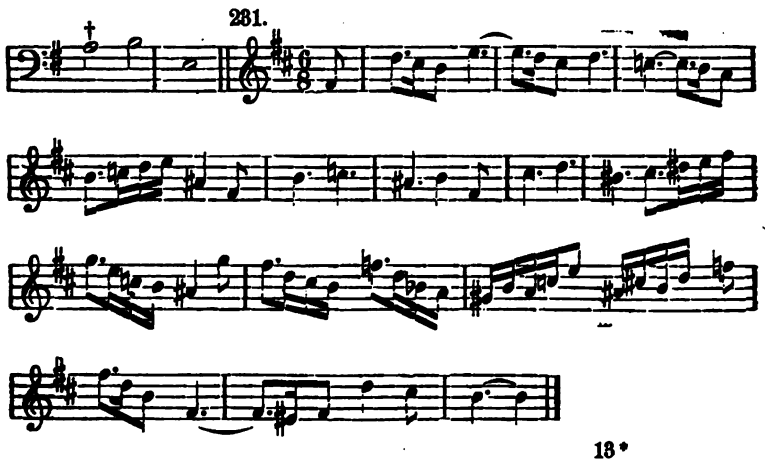
229.



230.



231.



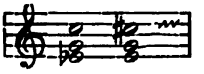
Digitized by Google

§ 73.

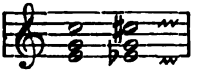
Der übermässige Sext-Accord.

§ 73. Der übermässige Sext-Accord wird vorgestellt als entstanden:

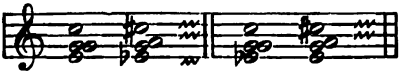
1. aus dem Sext-Accord des kleinen Dreiklanges durch chromatischen Durchgang der Oberstimme:

337. 

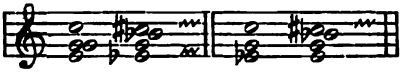
2. aus dem Sext-Accord des grossen Dreiklanges durch chromatischen Durchgang beider Aussenstimmen:

338. 

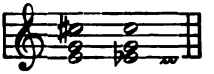
3. aus dem Sext-Accord des grossen und kleinen Dreiklanges durch die chromatischen Durchgänge ad 1. und 2. und gleichzeitigen diatonischen Durchgang einer Mittelstimme:

339. 

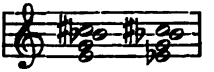
4. aus denselben beiden Sext-Accorden und denselben chromatischen Durchgängen mit Hinzufügung einer Füllstimme: der reinen Quinte:

340. 

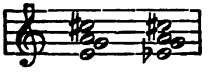
5. aus dem Sext-Accord des verminderten Dreiklanges durch chromatischen Durchgang der Unterstimme;

341. 

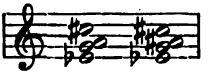
6. aus dem Quint-Sext-Accord des verminderten Septimen-Accordes ebenso:

342. 

7. aus dem Terz-Quart-Accord des Dominant-Septimen-Accordes ebenso:

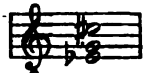
343. 

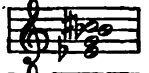
8. aus letzterem übermässigen Sext-Accord durch chromatischen Durchgang der doppeltübermässigen Quarte:

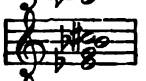
344. 

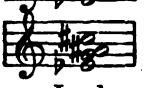
Digitized by Google

345. Er kommt also in vier Gestalten vor: § 73.


mit grosser Terz und übermässiger Sexte,

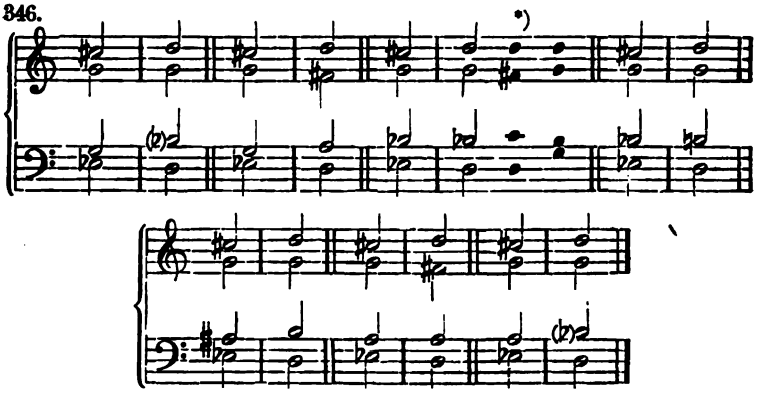

mit grosser Terz, reiner Quinte und übermässiger Sexte,


mit grosser Terz, übermässiger Quarte und übermässiger Sexte,


mit grosser Terz, doppeltübermässiger Quarte und übermässiger Sexte.

In der zweiten und vierten Form wird er regelmässig in den Quart-Sext-Accord geführt, in der dritten in den Ober-Dominant-Dreiklang, seltener in den Quart-Sext-Accord. Dabei lösen sich die beiden Stimmen, welche die übermässige Sexte bilden, stufenweise in entgegengesetzter Richtung auf. Die erste Form kann von beiden Fortschreitungen Gebrauch machen.

346.

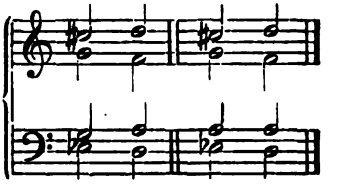


*) Die beiden hier angedeuteten Accorde vervollständigen jedes der vier ersten Beispiele zu einer vollkommenen Cadenz.

Vorstehende Fälle beweisen, dass der übermässige Sext-Accord in seinem bei weitem häufigsten Gebrauch auf der kleinen Sexte der Tonart zu bilden ist.

In den Moll-Dreiklang wird er äusserst selten aufgelöst.

347.



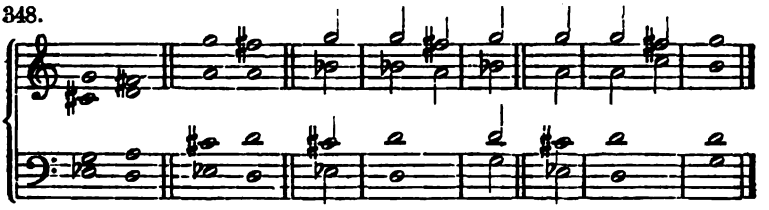
Digitized by Google

§ 73. Er ist dann auf der erniedrigten zweiten Stufe zu bilden und entsteht durch Alteration eines verminderten Dreiklanges, Dominant-Septimen-Accordes oder $\frac{6}{5}$ des verminderten Septimen-Accordes.*)

Der übermässige Sext-Accord wird bei weitem am häufigsten in der Cadenz an Stelle der Unter-Dominante und in Halbschlüssen (No. 346, 348) gebraucht.

Die Oberstimmen des übermässigen Sext-Accordes können natürlich versetzt werden.

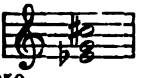
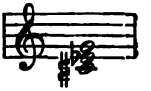
348.



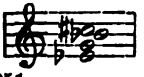
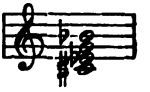
Grund-Accord und Umkehrungen desselben.

Führt man den übermässigen Sext-Accord auf seine Grund-Accorde zurück, so ergeben sich:

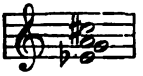
349.

aus  ein verminderter Dreiklang mit verminderter Terz. 

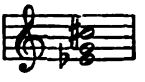
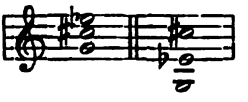
350.

aus  ein verminderter Septimen-Accord mit verminderter Terz. 

351.

aus  ein Dominant-Septimen-Accord mit verminderter Quinte.

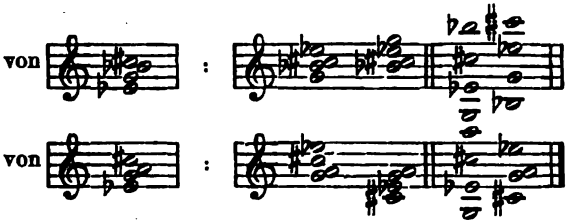
Diese kommen sowohl mit Unter-Dominant- als mit Ober-Dominant-Bedeutung (wieder bei weitem am häufigsten mit ersterer) in den Werken dieses und des vorigen Jahrhunderts vor, jedoch im Verhältniss zum übermässigen Sext-Accord selbst verschwindend selten. Umkehrungen des übermässigen Sext-Accordes, oder vielmehr seines Grund-Accordes, sind:

352. von  : 

*) Zahlreiche Beispiele zu allen Bildungen des übermässigen Sext-Accordes siehe in des Verfassers „Partiturstudium etc." besonders § 15.

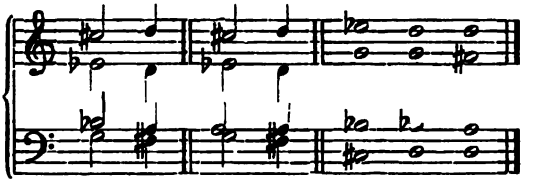
Digitized by Google

§ 78.



Diese sowohl als die Grundaccorde sind dann vorzugsweise verwendbar, wenn die Umkehrung der übermässigen Sexte in die verminderte Terz vermieden wird, kommen aber auch mit dieser vor.

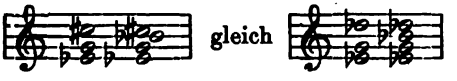
353.



Enharmonik.

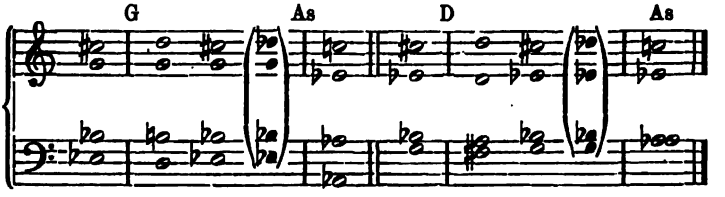
Der dreistimmige übermässige Sext-Accord und der mit der reinen Quinte lassen sich enharmonisch in einen unvollständigen und einen vollständigen Dominant-Septimen-Accord umdeuten:

354.



wodurch sich nahe Beziehungen zwischen Tonarten herstellen, die um 5 oder 6 Grade der Verwandtschaft von einander entfernt sind:

355.



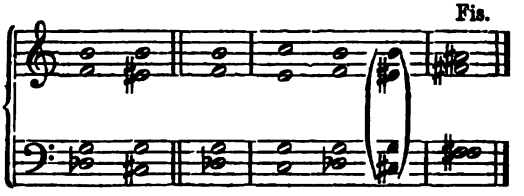
Als Trug-Fortschreitungen des Dominant-Septimen-Accordes haben wir ähnliche Uebergänge schon kennen gelernt (No. 295: 2, 3, No. 311). Jetzt ergeben sie sich enharmonisch.

Die dritte Gestalt des übermässigen Sext-Accordes (mit übermässiger Quarte) lässt sich enharmonisch in den Grundaccord eines anderen übermässigen Sext-Accordes derselben Art umdeuten.

Digitized by Google

§. 73.

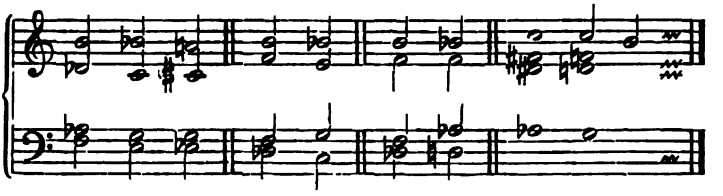
356.



Trug-Fortschreitungen

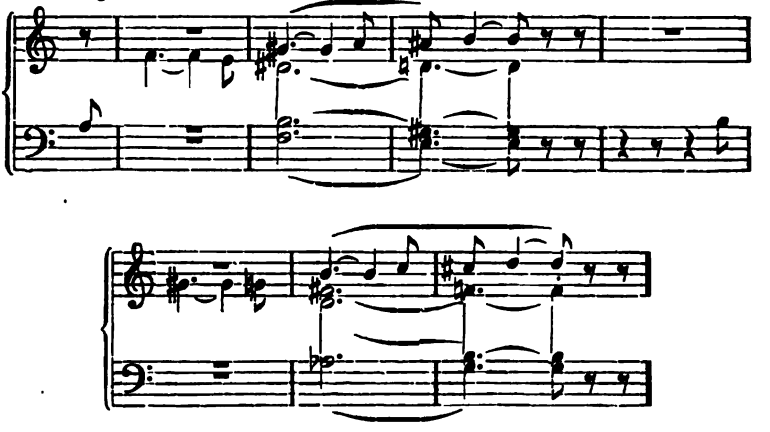
des übermässigen Sext-Accordes ergeben sich nach den bekannten Regeln:

357.



Mit harmoniefreien Tönen verbunden:

358. Wagner, Trist.



Fünfzigste Aufgabe.

1. Bilde mit dem übermässigen Sext-Accord vierstimmige Cadenzen, Modulationen, enharmonische und Trugfortschreitungen, Sequenzen und Modulationssätze unter beständiger Wahrung der

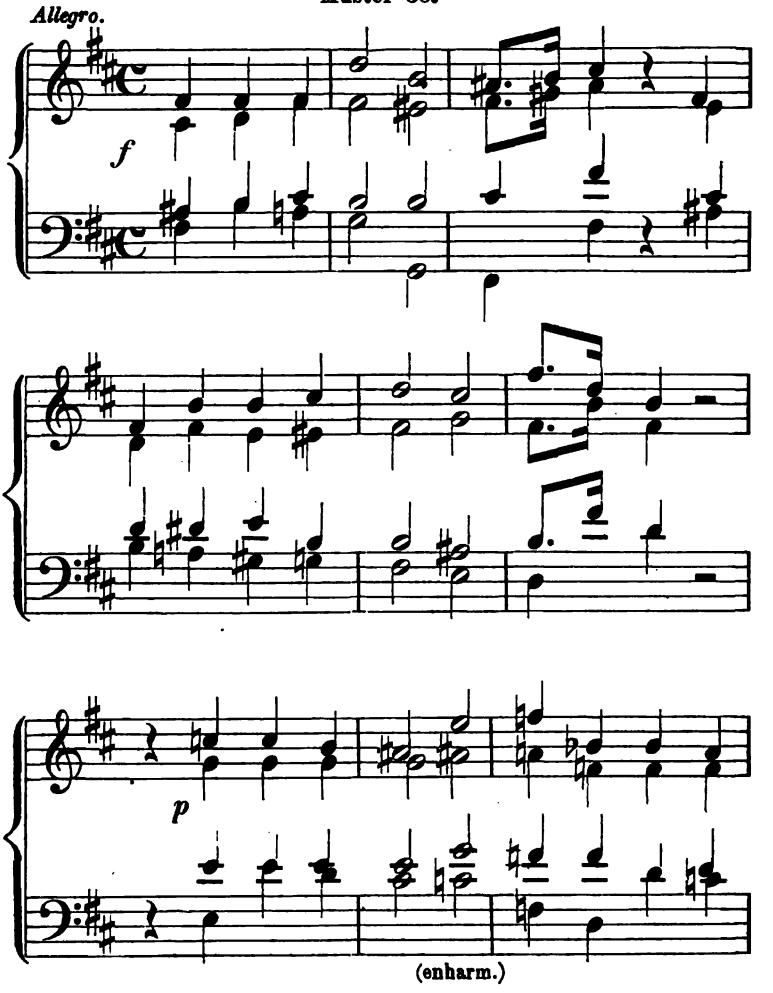
Digitized by Google

übermässigen Sexte (d. h. mit Vermeidung der verminderten Terz), **vorzugsweise in weiter Harmonie** (weil diese die Beobachtung der Stimmführung erleichtert) **am Instrument.** § 73.

2. Bilde einige Modulationssätze mit Grundaccord und Umkehrungen des übermässigen Sext-Accordes.

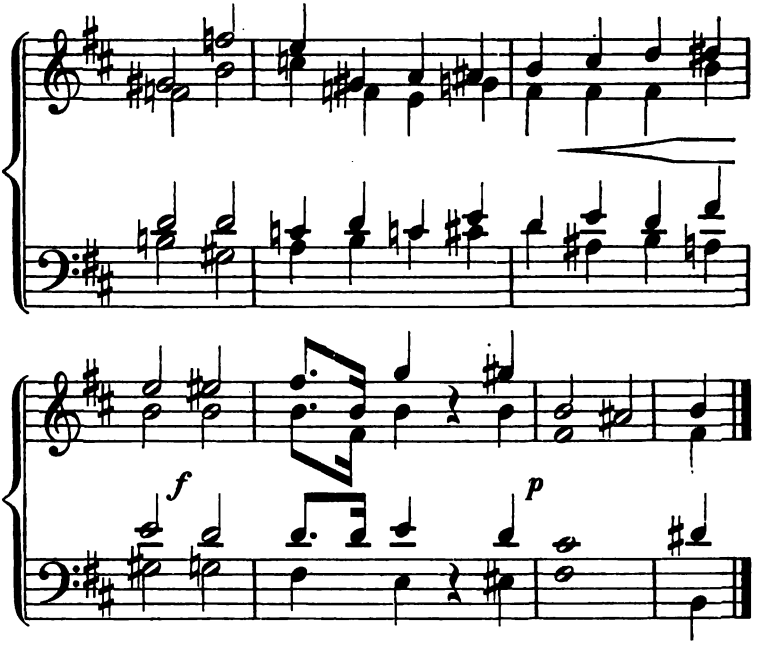
3. Harmonisire die folgenden Melodien.

Muster 88.



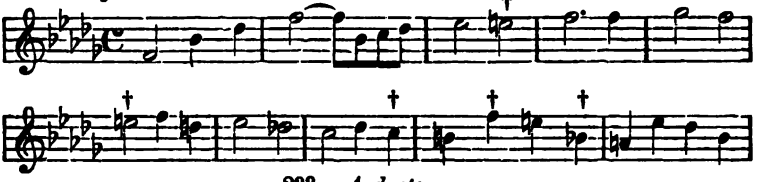
Digitized by Google

§ 78.

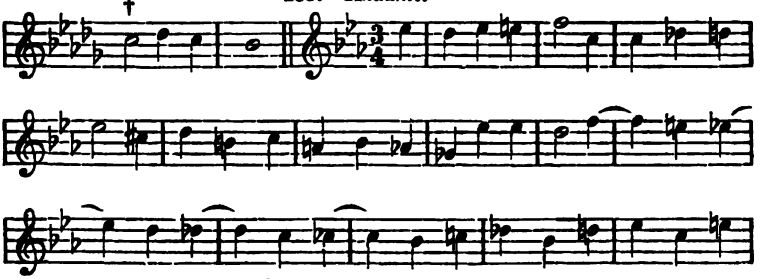


Uebungsbeispiele.

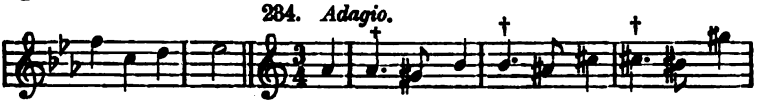
282. *Allegro.*



283. *Andante.*



284. *Adagio.*



Digitized by Google

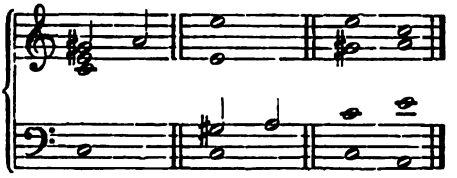
§ 73.

§ 74.

Der übermässige Dreiklang.

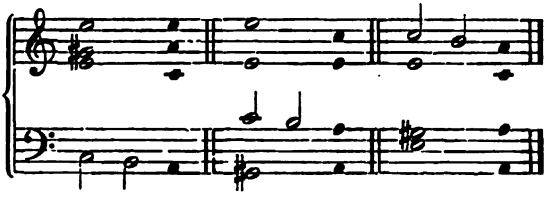
Der übermässige Dreiklang kommt als leitereigener Accord in der Moll-Tonart vor (§ 23). In dieser Eigenschaft denkt man ihn sich durch einen Vorhalt entstanden; so in den folgenden Beispielen durch den Vorhalt der übermässigen Quinte (gis): § 74.

359.



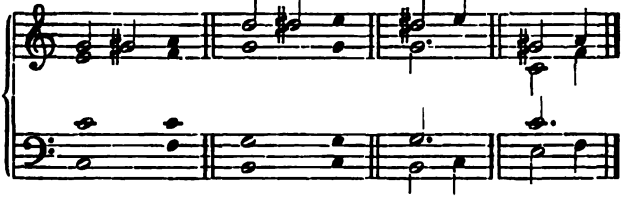
in den folgenden durch den Vorhalt des Grundtons (c):

360.



Als Misch-Accord entwickelt man ihn vorzugsweise aus dem chromatischen Durchgang der Quinte eines Dreiklanges:

361.



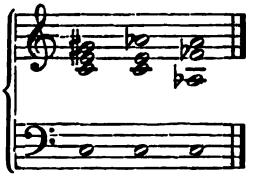
Enharmonisch

lässt er sich, wegen der beiden gleichen Intervalle (grossen Terzen), in die Umkehrungen zweier anderer übermässiger Dreiklänge verwandeln.

Digitized by Google

§ 74.

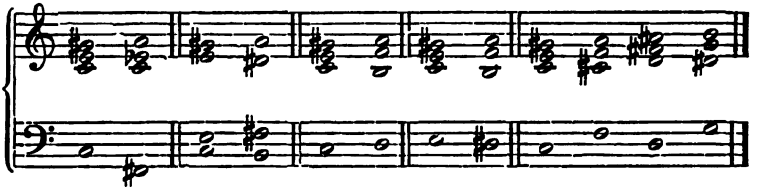
362.



Trug-Fortschreitungen

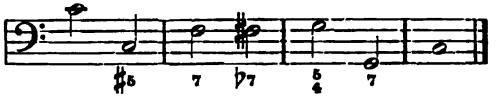
ergeben sich nach den bekannten Regeln: Z. B.:

363.



In der Cadenz:

364.

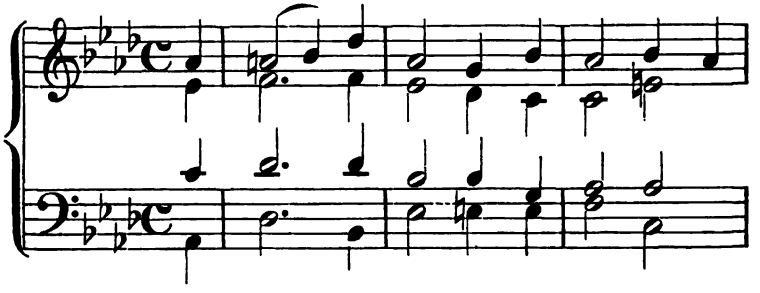


Einundfünfzigste Aufgabe.

1. Bilde vierstimmig mit Grund-Accord und Umkehrungen des übermässigen Dreiklanges in vielen Tonarten regelmässige, enharmonische und Trug-Fortschreitungen, Cadenzen, Sequenzen und Modulationssätze.

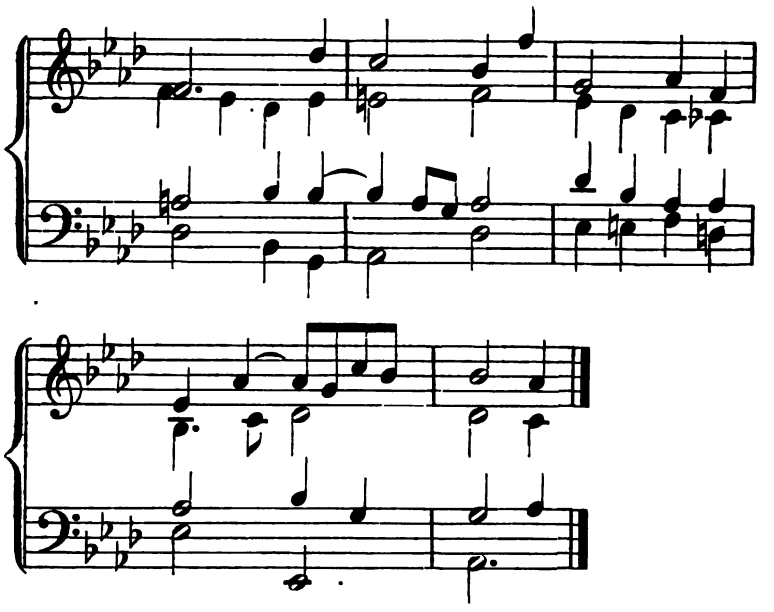
2. Harmonisire die folgenden Uebungsbeispiele.

Muster 89.

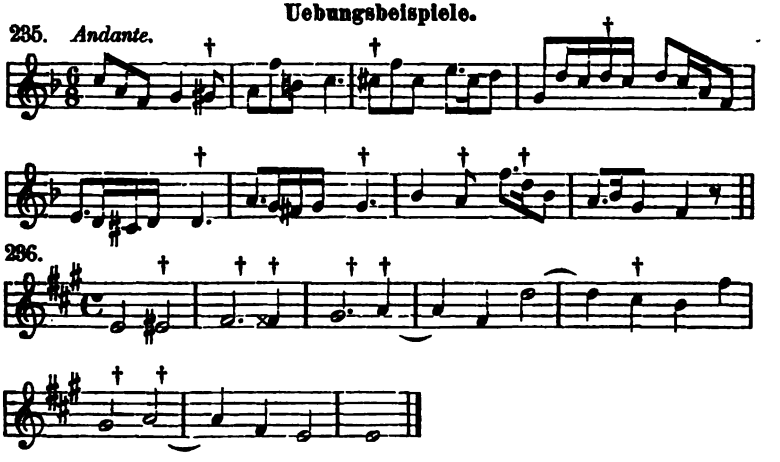


Digitized by Google

§ 74.



Uebungsbeispiele.



§ 75.

Andere Misch-Accorde und ähnliche Bildungen.

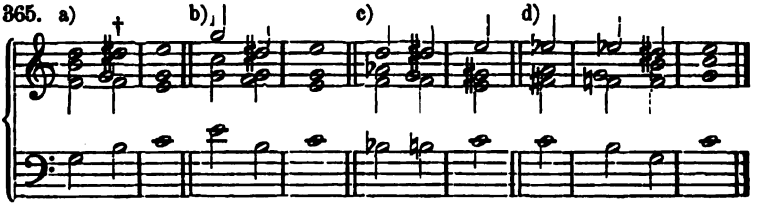
Die charakteristische Stimmführung ergiebt im eigentlich künstlerischen Schaffen (also ausserhalb der Schule) immer neue derartige § 75.

Digitized by Google

§ 75. Bildungen, welche bald regelmässig, d. h. nach ihrer ursprünglichen harmonischen Beziehung, bald enharmonisch, bald nach Art der Trug-Fortschreitungen behandelt werden.

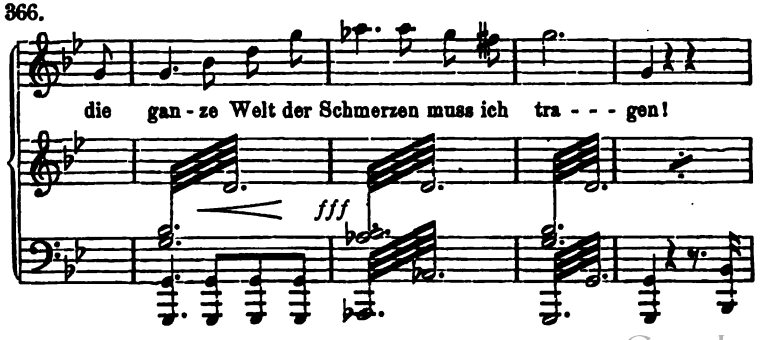
1. In dem folgenden Beispiel sehen wir bei a) durch einen Durchgang der Oberstimme einen Dominant-Septimen-Accord mit erhöhter Quinte entstehen; bei b) tritt derselbe sprungweise ein; bei c) als ein Glied von Trug-Fortschreitungen; bei d) entsteht er enharmonisch aus einem Dominant-Accord mit einfachem Vorhalt.

365. a) b) c) d)



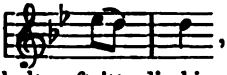
2. Einen ähnlichen Accord, aber mit ganz anderer Beziehung zur Tonart bildet Schubert als letztes und stärkstes Ausdrucksmittel der unerträglichen Schmerzenslast des welttragenden Atlas. Er hält hier nämlich gegen die liegenbleibende Terz und Quinte des G-moll-Dreiklanges die erniedrigte Secunde der Tonart in Singstimme und Klavierbass vor und geht dann in der Stimme durch die Septime der Tonart, während im Bass die erniedrigte Secunde liegen bleibt, in den Dreiklang zurück, so einen Accord bildend, der an sich betrachtet zunächst auf Es-dur hinweisen würde. Der Schüler hat hieran eins der schlagendsten und zugleich erhabensten Beispiele von der Vieldeutigkeit der Accorde, je nachdem sie auf eine oder die andere Tonart bezogen sind, sowie auch von der Art, wie eigenthümliche harmonische Gebilde durch besondere künstlerische Aufgaben hervorgerufen werden.

366.

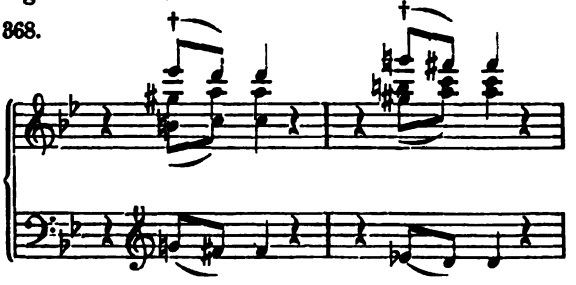


Digitized by Google

Uebrigens bietet dieses Lied noch andere harmonische Wendungen von ähnlicher Bedeutsamkeit. § 75.

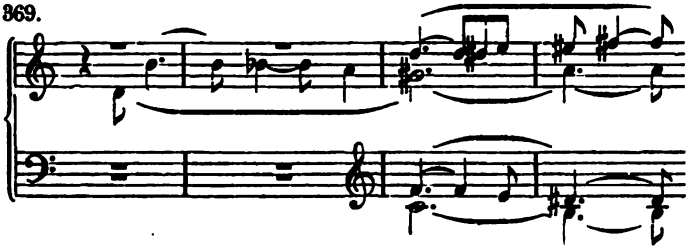
3. Mozart bildet in der G-moll-Sinfonie bei der Durchführung des Motivs 867.  , dessen erster Ton fast durchgehends als Vorhalt auftritt, die hier mit † bezeichneten vierstimmigen Verbindungen von lauter Vorhalten.

868.



4. Wagner bildet in steigernder Fortführung des am Schlusse des § 73, S. 200 gegebenen Anfangs des Tristan-Vorspiels einen frei eintretenden Zusammenklang, der als übermässiger Dreiklang mit zweistimmigem Vorhalt aufzufassen ist und eine Trugfortschreitung in einen Dominant-Septimen-Accord mit einfachem Vorhalt macht.

869.



Die Töne gis, d, f stellen einen verminderten Septimen-Accord dar, der sich mit der Terz der Tonart c verbindet.

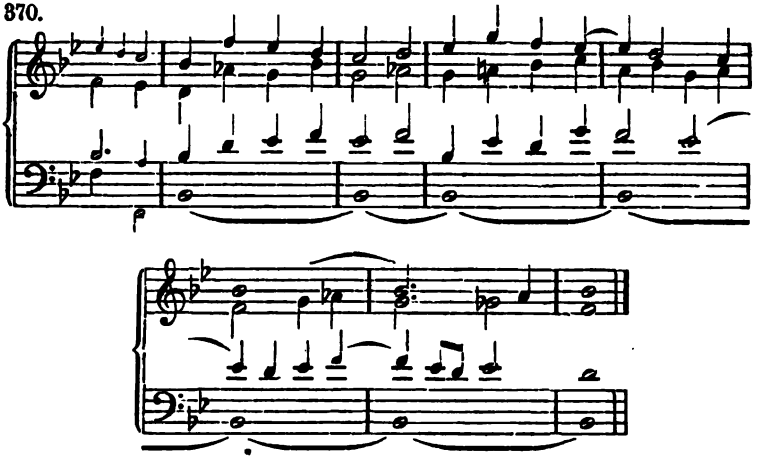
§ 76.

Orgelpunkt.

Vorzugsweise am Schlusse bewegter und inhaltreicher Tonstücke entsteht häufig das Bedürfniss, nachdem die Tonica schon erreicht ist und im Basse ausgehalten wird, über derselben (in den Oberstimmen) die Bewegung noch andauern, gleichsam ausathmen zu lassen, wodurch die Bedeutsamkeit des Schlusses erhöht wird. § 76.

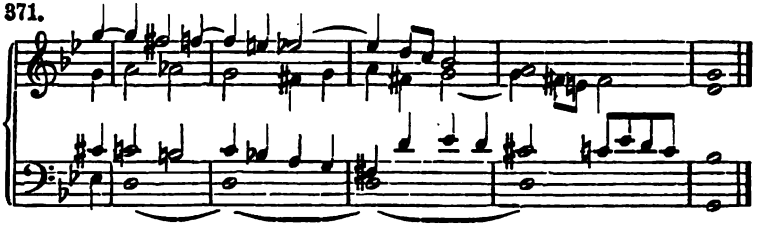
Digitized by Google

§ 76. 370.



Eine gleiche Erscheinung bildet sich häufig als Vorbereitung des Schlusses auf der Dominante der Tonart, wo sich gleichsam alle Stimmen zu gemeinsamem Schlusse erst sammeln.

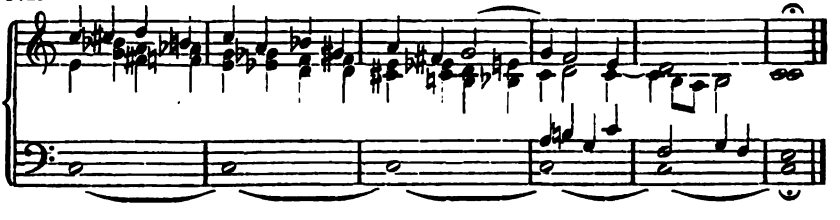
371.



Bekanntlich (Elementarlehre § 137) bezeichnet man sowohl den Halteton in solchen Stellen wie auch die Stellen im Ganzen als Orgelpunkt.

Häufig erfordert der Charakter des Tonstückes, dass die Oberstimmen über die Harmonien und Modulationen, welche zu dem Basston und der von diesem vertretenen Tonart in nächster Beziehung stehen, hinausgehen.

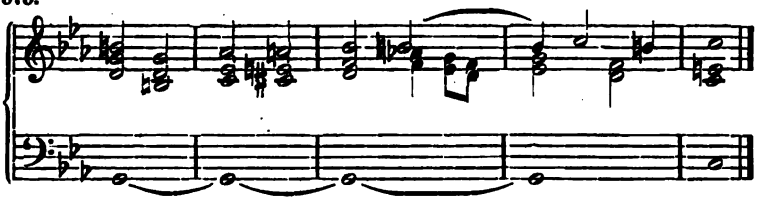
372.



Digitized by Google

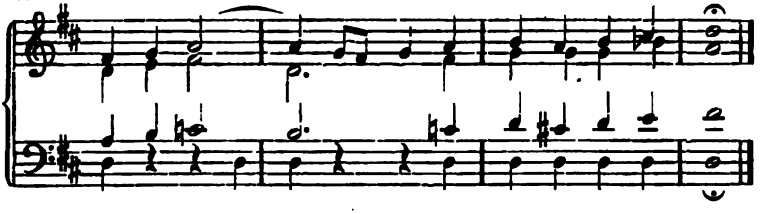
Besonders durch die § 69 aufgestellten chromatischen Fortschreitungen, die man zum Theil als Schein-Modulationen bezeichnen könnte, erhalten Orgelpunkte das Ansehen grosser modulatorischer Mannigfaltigkeit, wenn sie auch in der That die näheren Beziehungen der Tonart nicht überschreiten. § 76.

373.



Der Halteton selbst erscheint auch in mehrmaliger Wiederholung desselben Tones oder durch Pausen unterbrochen.

374.

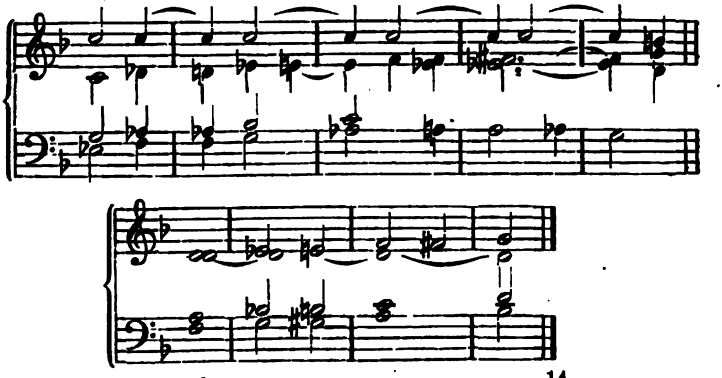


Der Orgelpunkt findet sich auch zu Anfang oder im Verlauf von Musikstücken.

Der Halteton kann sich auch in der Ober- oder einer Mittelstimme befinden.

Mozart. (Harmonischer Auszug.)

375.



Digitized by Google

§ 76. In der Instrumentalmusik verbindet sich der Orgelpunkt nicht selten mit harmoniefreien Tönen, z. B. Beethoven, A-dur-Symphonie IV, C-dur-Sonate op. 2, III, Coda; Liszt, H-moll-Sonate S. 18 Takt 319 bis 327.

Zweiundfünfzigste Aufgabe.

Bilde Orgelpunkte auf Tonica und Dominante

1. mit Beschränkung der Modulation auf die nächstgelegenen Tonarten,

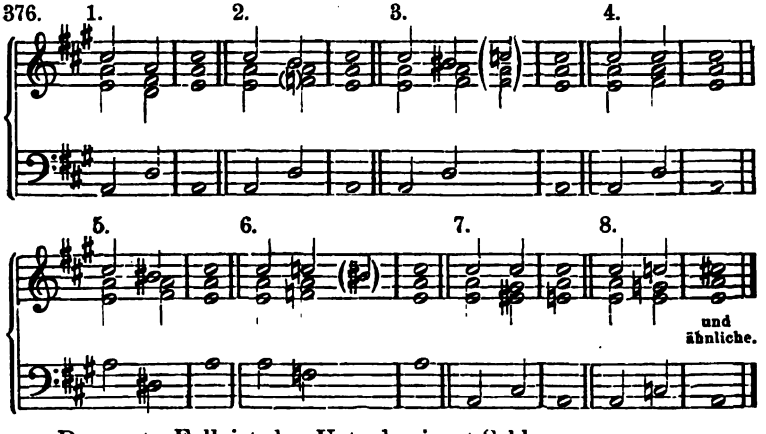
2. mit beliebiger aber wohlerwogener Modulation.

§ 77.

Moderne Schlusswendungen.

§ 77. Harmoniefreie Töne und Modulation, besonders die hier § 68 behandelten und in des Verfassers „Partiturstudium“ mit zahlreichen Beispielen aus Meisterwerken belegten Dreiklangs-Verbindungen ergeben gewisse moderne Schlusswendungen, die an den Unterdominant-Schluss S. 32, 33 anzuknüpfen scheinen. Meist folgen sie dem mehr oder weniger deutlich ausgeprägten Dominant-Schluss, zuweilen vertreten sie denselben.

376.



Der erste Fall ist der Unterdominant-Schluss.

Der zweite Fall ist der schon von Rameau als regelmässig angeführte mit Vertretung der Unterdominante durch den Nebenseptimen-Accord II; h eigentlich Durchgang.

Digitized by Google

Der dritte ist derselbe mit erhöhtem h. Auch hier könnte f für fis stehen. § 77.

Im vierten behauptet sich die Terz cis gegen die Unterdominante, so den Nebenseptimen-Accord IV bildend.

Im fünften ist nur das sprungweise eintretende dis eigenthümlich. Bei ruhendem a im Basse und stufenweisem dis zwischen wiederholtem e hätten wir alltäglichen Durchgang des verminderten Septimen-Accordes.

Im sechsten Fall verbindet sich die erhöhte Quinte der Oberdominante mit der kleinen Terz der Unterdominante zu einem scheinbaren F-dur-Accord.

Im siebenten Fall ist eis eigentlich f, und verbinden sich die Terzen der Tonica, cis, Oberdominante, gis, und der Moll-Unterdominante f (§ 46).

Im achten Fall, der am schwersten zu erklären, beharrt die Oberdominante, während die Tonica in der Terz ihr Geschlecht wechselt, und erscheint die reine Quinte der Terz als durchgehender Ton.

Alle diese Fälle, wie auch die meisten Dreiklang-Fortschreitungen, beruhen auf der absoluten Durchführung des temperirten Tonsystems, dessen endgültige Feststellung auf Bach's „wohltemperirtes Klavier" zurückzuführen ist.

§ 78.

Die Generalbass-Schrift.

In den Uebungen der Generalbass-Schrift zum ersten Abschnitt kamen Versetzungszeichen nur für die Septime der Moll-Tonart vor. Durch den Gebrauch von Modulationen wird natürlich eine viel häufigere Anwendung von Versetzungszeichen bedingt. § 78.

Wie dort, muss jedes Intervall, welches ein Versetzungszeichen bekommt, notirt werden, mit Ausnahme der Terz, auf welche sich jedes alleinstehende Versetzungszeichen bezieht.

Da beim engen Zusammenstehen der Ziffern die Beziehungen der Versetzungszeichen leicht falsch aufgefasst werden können, hat man einen Theil derselben durch Striche ersetzt, welche sich leichter mit der zugehörigen Ziffer verbinden, und bezeichnet die Erhöhung um einen halben Ton, statt durch ein ♯, × oder ♮, durch einen Strich, der bei 6, 7, 9 den oberen oder unteren Theil der Ziffer schräg durchschneidet, bei 2, 4, 5 senkrecht unmittelbar auf die Ziffer folgt:

Digitized by Google

§ 78. 6, 7, 3, 2|, 4|, 5|. Eine ähnliche Abkürzung für die Erniedrigung ist nicht gebräuchlich geworden.

Auch harmoniefreie Töne werden in die Generalbass-Schrift aufgenommen. Doch wird diese dadurch bald nicht nur zu lesen, sondern auch zu notiren viel umständlicher, als die Notenschrift selbst. Da nun die Bedeutung der Generalbass-Schrift für den Komponisten wesentlich in dem Zeitgewinn besteht, den sie beim Entwerfen oder Fixiren eines musikalischen Gedankens gewährt, so hat die Kompositionslehre mit ihrer weiteren Ausbildung, in der sie diese Bedeutung verliert, nichts zu schaffen, sondern deren Studium dem Generalbass-Spieler als solchem zu überlassen.

Hier folgen noch einige Melodien und zum Theil bezifferte Bässe, welche hauptsächlich zur Anwendung von Trug-Fortschreitungen und eigenthümlichen harmonischen Gebilden (§ 69, 74) Gelegenheit geben sollen. Harmoniefreie Töne hat der Schüler den bezifferten Bässen nach Belieben hinzuzufügen.

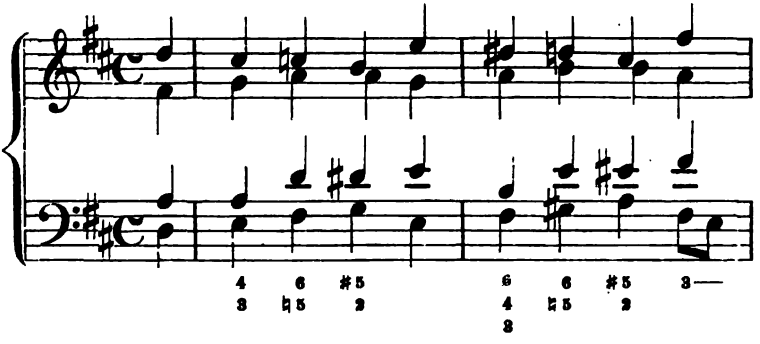
Undecimen- und Terzdecimen-Accord beziffert Bach nicht 11 und 13, sondern $\frac{7}{4}$, wobei im ersten die Quinte, im zweiten die Sexte unbeachtet bleibt. Doch scheint der Zusatz von 6 im zweiten nothwendig, wo die Schrift nicht blos zum Begleiten, sondern zum Feststellen der Accorde dienen soll.

Dreiundfünfzigste Aufgabe.

Anwendung aller harmonischen Mittel auf Cadenzbildung, chromatische und enharmonische Tonleiter, Tonwiederholung und Modulationssatz.

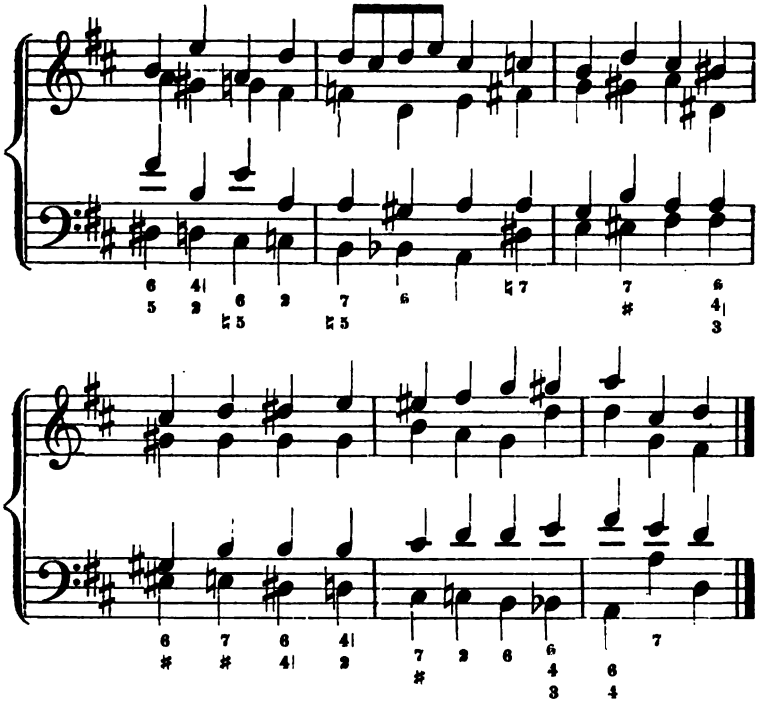
Die folgenden Melodien und Bässe vierstimmig zu setzen.

Muster 40.

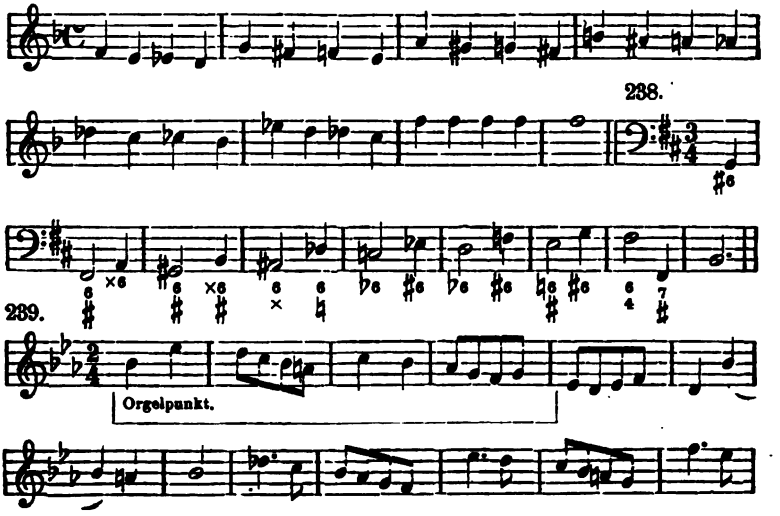


Digitized by Google

§ 78.



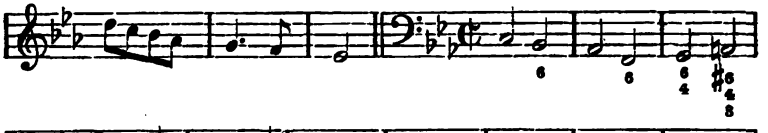
287. **Uebungsbeispiele.**

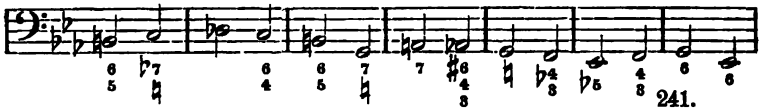


Digitized by Google

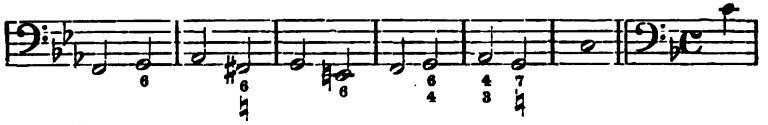
§ 78.

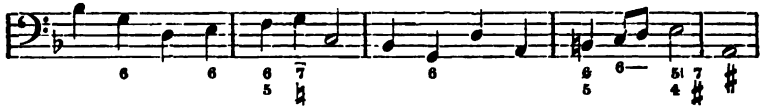
240.

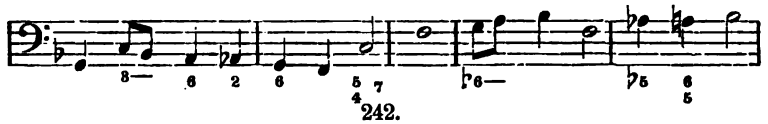




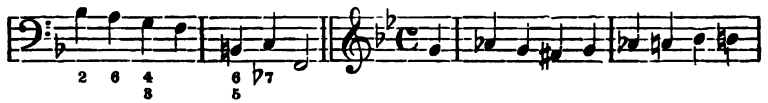
241.

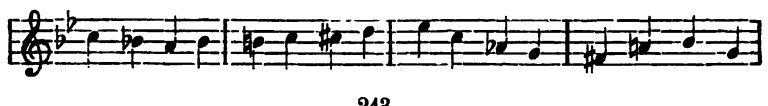




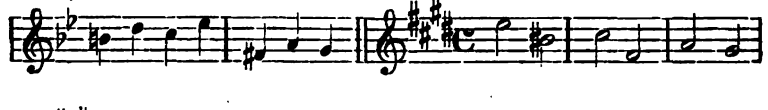


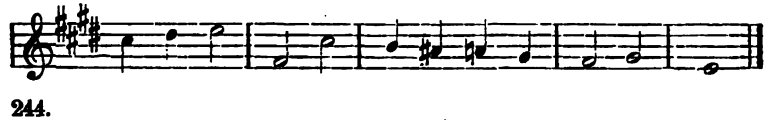
242.



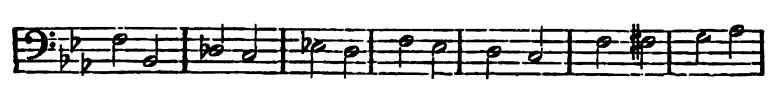


243.





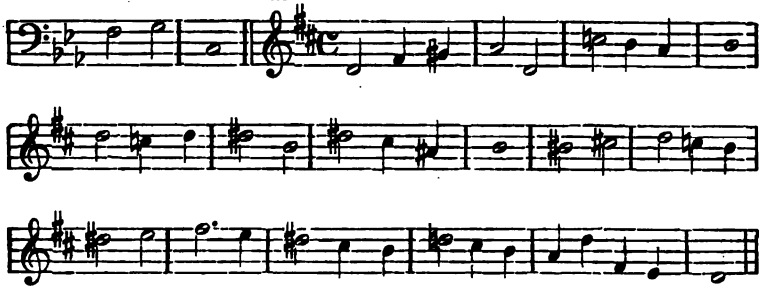
244.



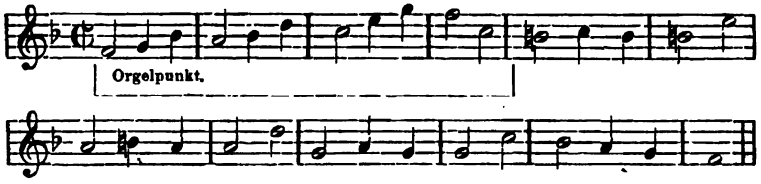
Digitized by Google

§ 78.

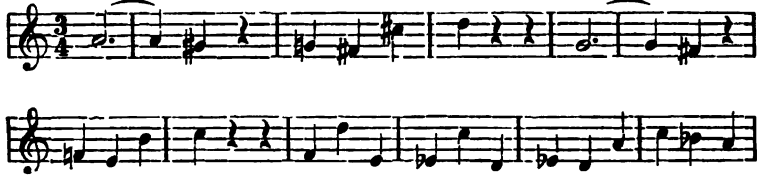
245.



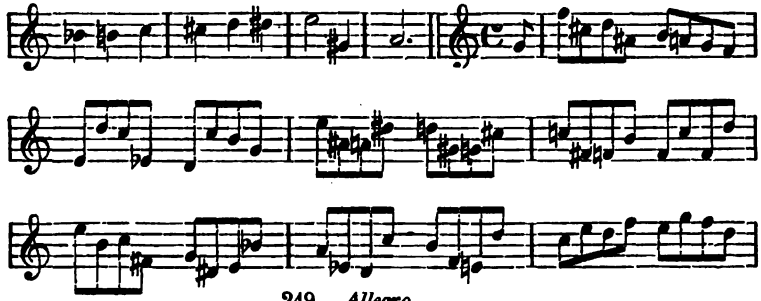
246.



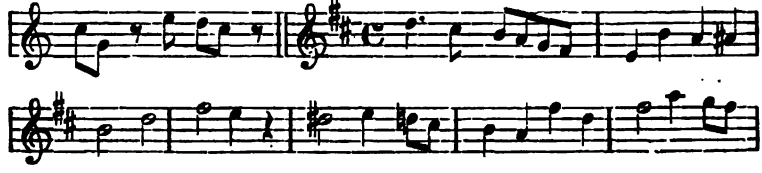
247. *Un poco Allegro.* (Vgl. No. 326 bis 328.)



248.

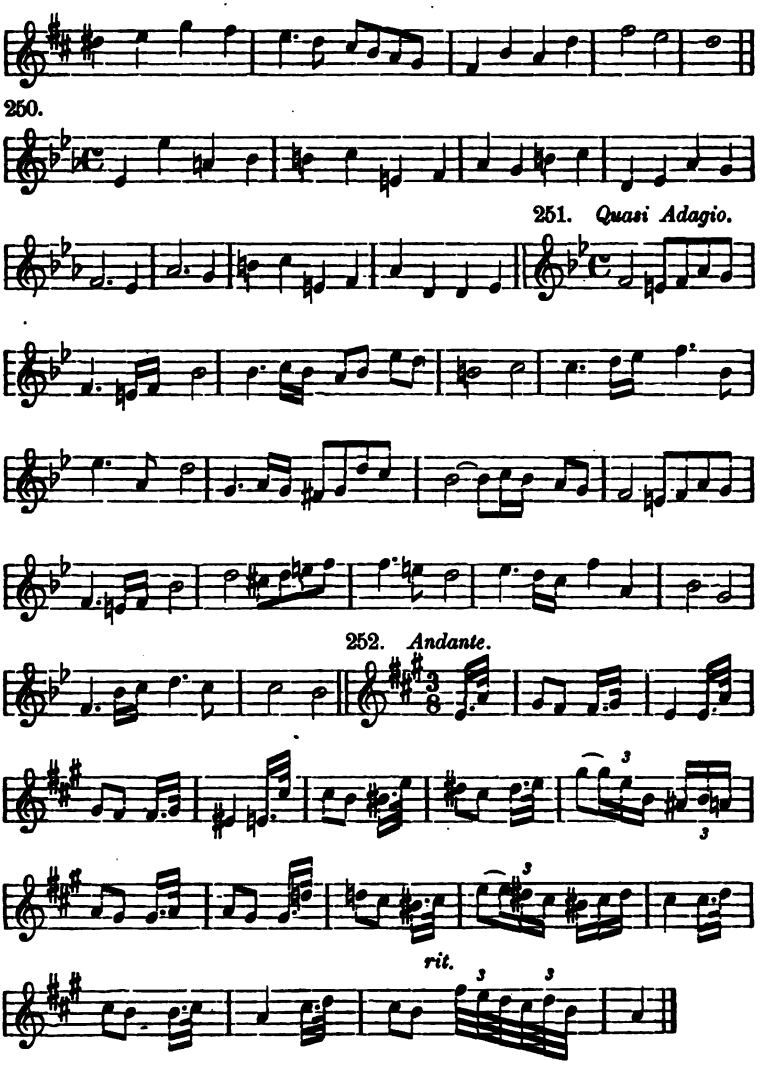


249. *Allegro.*



Digitized by Google

§ 78.



Ferneren Uebungsstoff bieten alle Choräle und Volkslieder, erstere als Oberstimme, Bass oder Mittelstimme gegeben.

Einige Choral-Melodien gehören den alten Octavgattungen an, die in der Elementarlehre, 3. Aufl., § 116 erwähnt sind und im „strengen Satz" erschöpfend behandelt werden. Vorläufig sind sie modulatorisch

Digitized by Google

zu bearbeiten, dorisch und aeolisch als Moll, jonisch, lydisch, mixolydisch als Dur, phrygisch als Moll von Dominante zu Dominante. Den phrygischen Schluss siehe S. 32, Anm. u. d. Text. Der phrygische Choral „O Haupt voll Blut und Wunden" wird schon von Bach vorzugsweise und jetzt fast immer als Dur mit der Terz anfangend und schliessend behandelt.*) § 78.

§ 79.

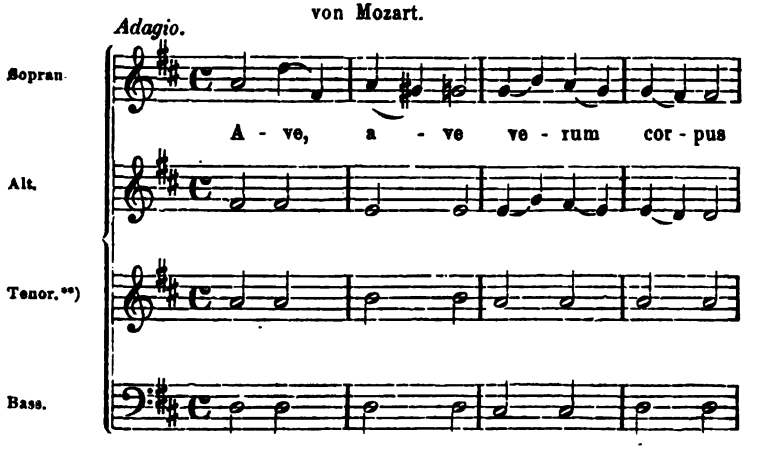
Vierundfünfzigste Aufgabe.

Hier folgt als letztes Musterbeispiel ein vollkommenes Meisterwerk des harmonischen Satzes, welches durch Reichthum des Inhalts bei gedrängter Form vor vielen zur Aufnahme an dieser Stelle geeignet ist. **Der Schüler hat dasselbe schriftlich zu analysiren und sich dabei auf die Paragraphen des Lehrbuches zu beziehen.** § 79.

Zum ferneren Studium seien die Choräle in Bach's Matthäus-Passion empfohlen.

Ave verum corpus

von Mozart.

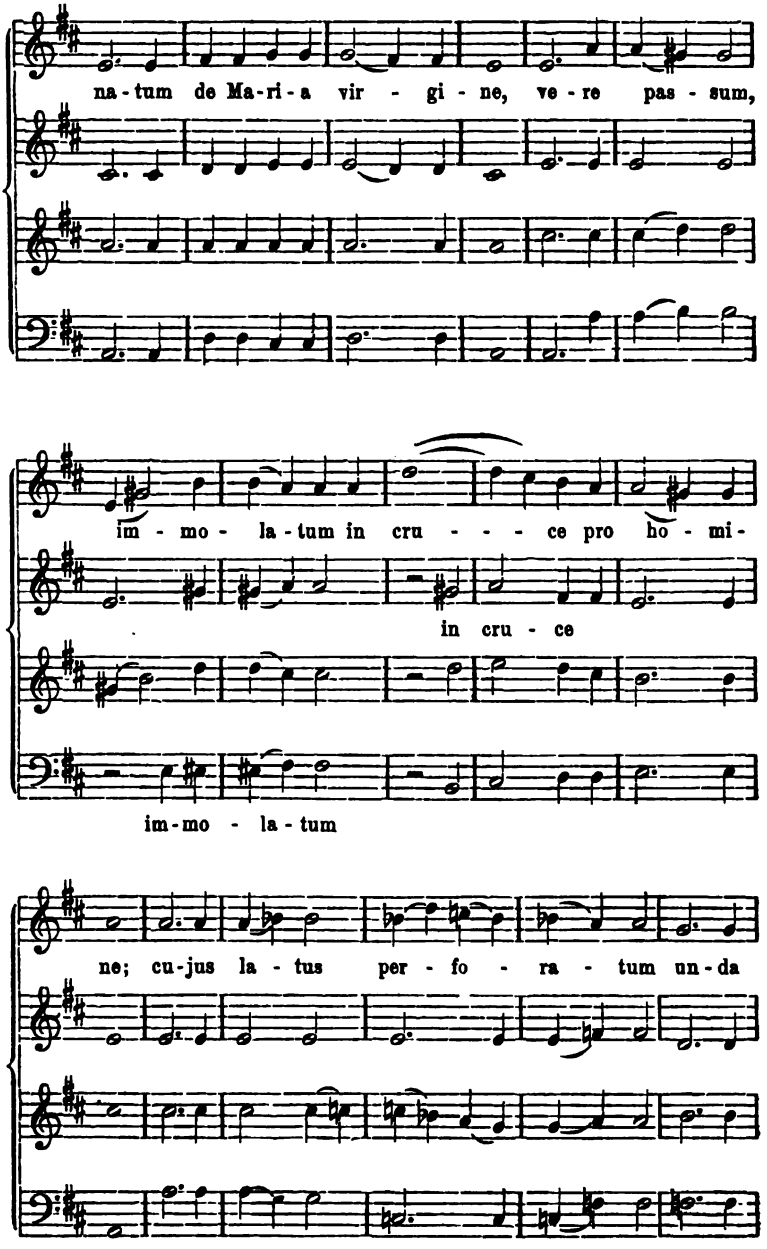


*) Melodische Uebungen zu jedem Abschnitt der Harmonielehre in des Verf. „Elementarmelodik", Leipzig bei Breitkopf & Härtel.

**) Elementarlehre § 7.

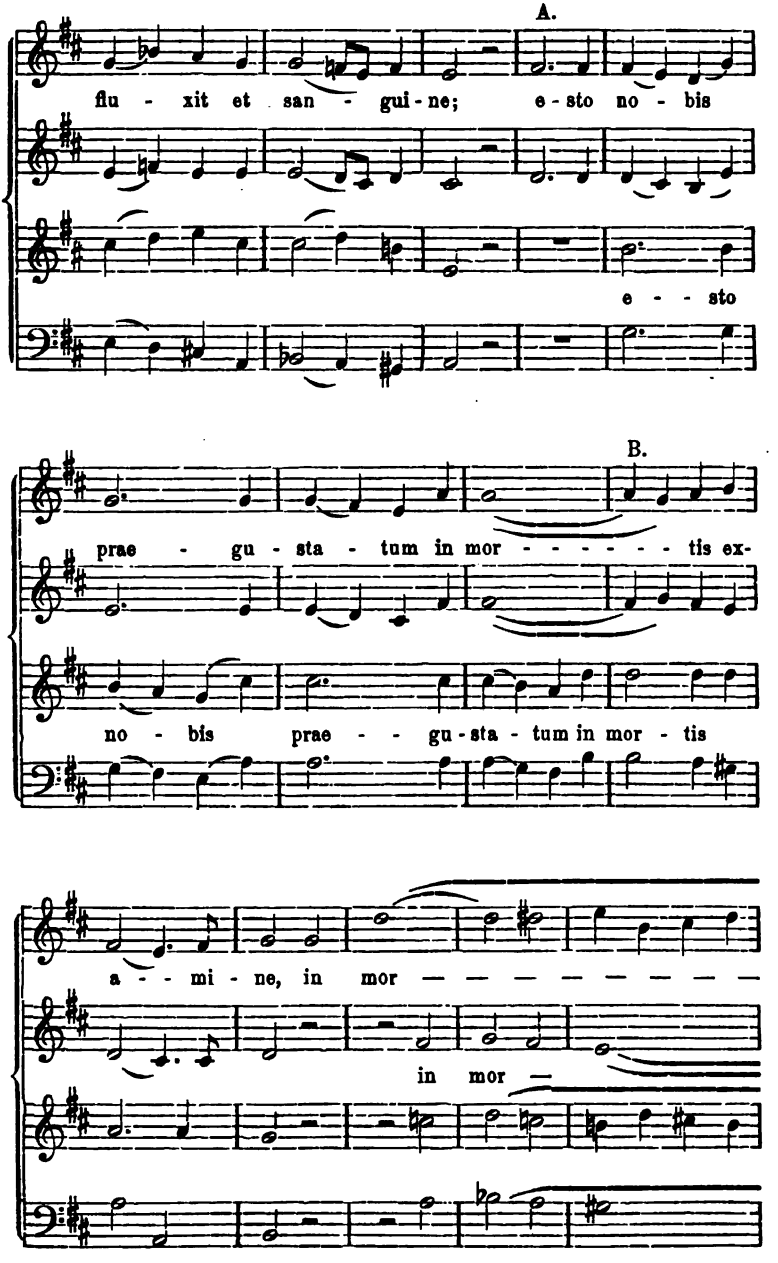
Digitized by Google

§ 79.



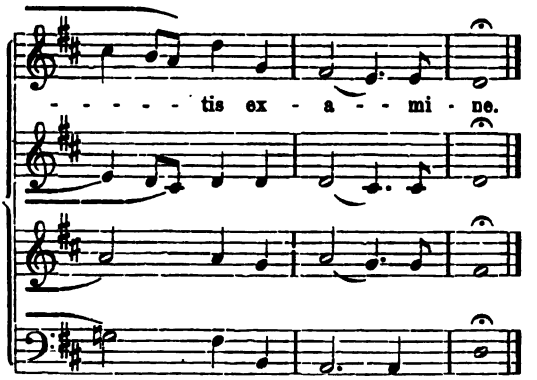
Digitized by Google

§ 79.

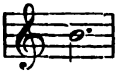


Digitized by Google

§ 79.



Mozart hat dieses Stück mit einer Begleitung des Streich-Quartettes und der Orgel versehen, welche auch Nach-, Vor- und Zwischenspiele ausführt, aber wohl nur aus äusserer Rücksicht auf die Gewohnheit katholischer Kirchenmusik und die leichtere Ausführbarkeit. Jedenfalls hat sich das Werk als reiner Vocalsatz längst bei uns eingebürgert. Doch hat das Weglassen dieser Begleitung eine kleine Aenderung im 11. Takt veranlasst, wo im Original der Tenor

377.  statt wie hier

hat. Dies **gis** ist dem Instrumental-Bass Mozart's entnommen.

Mit den Worten „esto nobis" (bei A.) beginnt eine contrapunktische (canonische) Form, welche darin besteht, dass die beiden Unterstimmen in anderen Intervallen der Tonart die beiden Oberstimmen nachahmen. Diese Nachahmung schliesst mit der ersten Note des 5. Taktes vom Einsatz der Männerstimmen auf der ersten Silbe des Wortes „mortis" (bei B.).

Was vollendete Meisterschaft durch geniale Inspiration innerhalb der Grenzen eines sehr kurzen, verhältnissmässig leicht ausführbaren Vocalsatzes zu leisten vermag, zeigt das vorstehende Werk aus dem letzten Lebensjahre Mozart's.

Nach Durcharbeitung der vorstehenden Aufgaben ist derjenige, welcher sich zum Komponisten ausbilden, oder die Musik zum Gegenstand eines wissenschaftlichen Studiums machen will, vorbereitet, das Studium des Contrapunktes zu beginnen. Im Verein mit der Harmonielehre bildet dieser die Schule einer gründlichen, unanfechtbaren Compositions-Technik.*)

*) Die Bearbeitung dieser Disciplin durch den Verfasser ist in zwei Theilen: „Der strenge Satz in der musikalischen Compositionslehre in 52 Aufgaben" und „Contrapunkt und Fuge im freien (modernen) Tonsatz in 33 Aufgaben", Berlin bei Carl Habel erschienen.

Digitized by Google

Index.

(Die beigefügten Ziffern bezeichnen die Seitenzahlen.)

A.

Abschnitt der Melodie 31.
Abstand der Töne im Accord 17.
Abwärts 58, 63, 110.
  Tonleiter abw. 9, 39, 44, 73, 74.
  Chrom. Tonleiter abw. 176.
  Enharm. Tonleiter abw. 176.
  Sprünge abw. 17, 63.
Accordfolge, -Fortschreitung, -Verbindung 4, 16, 35.
Accordlage 5, 51.
Alterirte Accorde 190 ff.
Anfang 19.
Anticipation 92, 128.
Auflösung 27, 28, 48, 50, 79, 110.
Aufwärts 58, 64.
  Tonleiter aufw. 7, 25, 33, 49.
  Chrom. Tonleiter aufw. 176.
  Enharm. Tonleiter aufw. 176.
  Sprünge aufw. 17. 64.
Auslassen von Tönen d. Accorde 16, 28, 29, 39, 57.
Aeussere Stimmen 58, 148, 184, 196.
Ausweichung 139.

B.

Bach 64, 106, 135, 180, 188, 211, 212, 217.
Beethoven 64, 182, 191. 193, 210.
Behandlung der Stimmen 15.
Benennung der Stimmen 15.
Bewegung, gerade, 8, 16.
Bezifferung siehe Generalbass.
Bindung siehe gebundener Vorhalt und Syncope.

C. (Siehe auch K.)

Cadenz 12, 23, 30, 65, 71, 78, 94, 155, 167, 175, 190, 197, 204.
Charakteristisches Intervall 88.
Charakter der Melodie 32, 122, des Tonstücks 208.
Choral 85, 138, 216.
Chromatische Durchgänge und Hülfstöne 93.
Chromatische Modulation 150, 182.
Compositionslehre 38, 86, 91, 129, 138, 183, 212.
Consonanz, consonirend, 1, 27.
Contrapunkt 138, 180, 220.

D.

Diatonisch 93, 154, 182.
Diatonische Modulation 150.
Dissonanz, dissoniren, 27, 171, 179.
Dominant-Septimen-Accord 27 ff., 50, 143, 167, 171.
Dreiklang 1, 16, 86, 171.
  Dur- (grosser) 1, 63, 141, 181.
  Mod. (kleiner) 1, 63, 181.
  tonischer 1, 11, 28, 145.
  Ober-Dominant- 2, 11, 31, 54, 143, 150, 172.
  Unter-Dominant- 2, 11, 141.
  Nebendreiklang 62 f.
  Nebendreiklang der Secunde 65, 71, 76, 144; erniedr. Sec. 190.
  Nebendreiklang der Terz 73, 76.
  übermässiger 63, 190, 203.
  verminderter 47, 63, 72, 166; Mod. 174, 180.
Dreistimmig 183.
Dreitheiliger Takt 24, 93, 109.
Dur 1.
Durchgang 92 f., 112, 184.

E.

Einführung der Accorde und der Tonart 73, 145, 167.

Digitized by Google

Eingeschaltet 121, 131, 146.
Einklang 12, 18, 55.
Elementarlehre 8, 15, 38, 93, 134, 140, 145, 181, 208, 216, 217.
Eng 4, 14.
Enharmonik 149, 164; d. verm. Sept.-Acc. 199; d. überm. Sext-Acc. 199.
Enharmonische Modulation 150, 164, 203.
Ergänzen 150.
Erk 85.

F.

Falsche Fortschreitungen 9, 37, 94.
Fortschreitung, stufenweise 17, 22, 93, 147.
accordische 56.
Freiheiten, frei etc. 11, 16, 34, 43, 48, 50, 76, 126, 131, 170.
Füllstimme 196.
Fünfklang 37.
Fünfstimmig 38.

G.

Ganzschluss 31, 71, 80.
Gebundene Vorhalte 109 ff.
Gegenbewegung 11, 12, 16, chromatisch 183.
Generalbass 86, 112, 211 ff.
Gleichnamige Tonarten 27, 140.
Grenzen der Stimmen 15.
Grundaccord 27, 30, 164.
d. überm. Sext-Acc. 198.
Grundton 140.

H.

Händel 64, 180.
Halbschluss 32, 71, 80, 191.
Harmoniefrei, harmoniefremd 92 ff. 179, 184, 212.
Harmoniegang siehe Sequenz.
Harmonium 1.
Härten 148.
Hauptmann, Moritz 24.
Haydn 55, 64.
Hülfsnote 93.

I.

Jahrhundert 194.
Instrument 1.

K. (Siehe auch C.)

Kirchenschluss 33, 210.
Kirchentonarten 32, 217.
Klangwirkung 51.
Klavier 1, 55, 86, 94.

L.

Leitaccord 28.
Leitereigen 180, 190, 203.
Leiterfremd 190.
Leitton 28, 76, 111.
Liszt 182, 210.
Lotti 180.

M.

Maass, dreitheiliges, siehe dreith. Takt.
Mehrstimmig, Durchgänge 32 ff., Vorhalt 122, Anticipation 129, Wechselnoten 131.
Meister der Tonkunst 53, 56, 58, 136, 181.
Melodie 32, 52, 71, 78, 184.
Mendelssohn 135, 180.
Meyerbeer 134.
Mildern der Dissonanz 147.
Misch-Accord 190, 205.
Mittelstimmen 16, 29, 51, 59, 116,
Modulation 139 ff.
Modulationssatz 155, 168.
Modus der Sequenz 153.
Moll 1, 38, 65, 77, melodisch 93.
Motiv der Sequenz 152.
Mozart 64, 171, 180, 184, 200, 207, 209, 217, 220.
Musikwissenschaft 24, 183.

N.

Neapolitanischer Sext-Accord 191.
Neben-Accord 48, 62.
Neben-Nonen-Accord 180.
Neben-Septimen-Accord 77, 171, 179.
der Secunde 78, 144, 177.
None 54 f.

Digitized by Google

Nonen-Accord 37, 53, 88, gr. 156, 157, kl. 158, gr. u. kl. 173, Neben- 180.

O.

Ober-Dominante 2, 32, 63.
Oberstimmen 3, 5, 17, 29, 52.
Octaven, falsche 9 ff, 182.
verdeckte 38.
Octavlage 3, 31.
Orgel 86.
Orgelpunkt 207 ff.

P.

Parallel 69, 80, 142, 145.
Parallelismus 184.
Partiturstudium 185, 189.
Pausen 209.
Phrygischer Schluss 32 Anm.
Plagalschluss 32 Anm.

Q.

Quartenzirkel 145, 174.
Quart-Quint-Accord 124.
Quart-Sext-Accord 21, 34, 43, 48, 50. 56, 69, 70, 73, 79, 87, 146, 167 178, 179 Trug-Fortschr., 197.
Querstand 146.
Quinten, falsche 8, 37, 182.
verdeckte 38.
verschiedene 58.
Quintlage 3, 31.
Quint-Sext-Accord 29, 43, 87.
Quintenzirkel 145.

R.

Rameau, Einl., 210.
Regeln 3, 8, 9, 19, 22, 55, 69, 79, 110, 145.
Regelmässig 53, 106, 177.
Relativ gute und schlechte Takttheile 22, 24, 93, 109.
Rhythmik 35, 98.
Richtung, siehe Bewegung.
Rückwärts führend 93.

S.

Sangbar 6, 148.
Scarlatti 191.
Schein-Accord 135.
Schein-Modulation 209.
Schubert 64, 200, 206.
Schluss 19.
Schlussformel, siehe Cadenz.
Secund-Accord 29, 43, 87.
Septimen 111, 122.
Septimen-Accord 87.
kleiner 42, 53, 157, 173, 178.
verminderter 42, 48, 53, 159, 164, 174, 182.
alterirter 206.
siehe Dominant-, Neben-.
Sequenz 151 f., 175, 179.
Sext-Accord 19, 48, 69, 87, 146, 182, übermässiger 149, 190, 196 ff.
Singen 17.
Sprung 4, 5, 13, 17, 40, 52.
Stimmführung 5, 13, 16, 17, 20, 40, 49, 51, 66, 71, 76, 78, 98, 111, 148, 180, 195.
Stufenweise, siehe Fortschreitung.
Syncope 117.

T.

Takt 24.
Taktglied 24, 103, 109.
Takttheil 13, 22, 24, 93, 103, 105, 109.
Terz 3, 38, 55, 86.
kleine bei der Modul. 149.
Terz-Decimen-Accord 124, 181.
Terzenweise 27, 63, 65.
Terzlage 3, 31.
Terz-Quart-Accord 29, 42, 87.
Ton, gemeinschaftlicher 4, 17, 64, 145 f., 170.
Tonal, siehe leitereigen.
Tonart 1, 76, 139, 140.
Tongeschlecht 140 ff., 154, 180.
Tonica 1.
Tonisch 1.
Tonleiter 7, 16, 33, 39, 44, 49, 73, 74, 120.
Tonwiederholung 20, 25, 33, 37.

Digitized by Google

Trug-Fortschreitung 169, 195, 200, 204.
Trug-Schluss 172.

U.

Uebergang 139.
Umfang der Stimmen 15, 155.
Umkehrung 19, 28, 38, 65, 69, 88.
Undecimen-Accord 124, 181.
Unregelmässig 177.
Unter-Dominante 2, 32, 68, 71, 73, 141.
Unterstimmen 17, 52, 58.
Unvollkommener Ganzschluss 31.

V.

Verboten, unzulässig und dergl. 11, 40, 112, 115.
Verdoppelung 3, 29.
Vermeiden 28.
Vermittelung 166.
Versetzung 3.
Versetzungszeichen 86, 189, 211.
Vertreter (der Dominanten) 71, 73, 139, 141, 166, 172, 191.
Verwandt 17, 69, 142, 145.
Verzögerte Auflösung 120, 128.
Vieldeutigkeit der Accorde 206.
Vierklang 27.
Vierstimmig 3.
Volkslied 85, 138, 216.
Vollklang 111.
Vollkommener Ganzschluss 31, 32.
Vorbereitung 78, 110, 125.
Vorhalt 92, 109 ff., 181, 208.
Vorhaltsaccorde 124, Trugfrt. derselb. 181, 207.

W.

Wagner 171, 172, 200, 207.
Wechseldominante 175.
Wechselnote 92.
uneigentliche 105 f.
eigentliche 130.
Weite Harmonie 14, 17.
Wohlklang 61.

Z.

Ziffer 86 f., 212.
Zusammenhang 148.
Zusammenklang 130.

Druckfehler-Berichtigung.

S. 24 No. 43, oberes System, dritter Accord lies:

Ebenda, unteres System, sechste Note lies:

S. 33 No. 66, oberes System, zweiter Accord lies:

S. 36, erstes System, erster Accord lies:

S. 51 No. 107, Takt 4, unteres System, zweiter Accord lies:

S. 55, 7. Zeile v. u. statt: der Dur-Dreiklanges lies: des Dreiklanges.

Druck von Gebr. Unger in Berlin, Schönebergerstr. 17a.

Digitized by Google

Der strenge Satz

in der

musikalischen Compositionslehre

in

zweiundfünfzig Aufgaben

mit

zahlreichen, ausschliesslich in den Text gedruckten Muster-, Uebungs- und Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst

für den

Unterricht an öffentlichen Lehr-Anstalten,

den

Privat- und Selbst-Unterricht

systematisch-methodisch dargestellt

von

Ludwig Bussler.

Berlin SW., 1877.

Carl Habel.

(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung).

33. Wilhelm-Strasse 33.

Digitized by Google

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.
Der Abdruck der einzelnen Muster- und Uebungsbeispiele ist nicht gestattet.

Digitized by Google

Vorwort.

Die eigentliche Fachbildung des Componisten als solchen beginnt seit Jahrhunderten bis auf diesen Tag mit der Lehre vom strengen Satz. Der pädagogische Zweck dieser Lehre besteht in der Herrschaft über die einfachen Intervallverhältnisse und in der Aneignung der Grundformen des contrapunktischen — polyphonen — Stiles. Um diesen Zweck zu erreichen, wird das harmonische Material in Bezug auf Modulation und Accordbildung beschränkt, dagegen durch die Einführung der sogenannten Kirchentonarten bereichert.

In unserer Zeit hat man versucht, den strengen Satz von den alten Kirchentonarten zu trennen, und ihn auf die moderne Tonalität zu beschränken. Mit Unrecht! — Denn da man die Nothwendigkeit der Lehre von den Kirchentonarten überhaupt zugesteht, diese aber mit dem strengen Satz auf's Innigste verknüpft sind, so gibt es keinen geeigneteren Platz für dieselben, als die Lehre vom strengen Satz.

Die grossen Schwierigkeiten für den Anfänger, sowie die entlegene Beziehung zu dem grade herrschenden Tonsystem, haben ferner zu dem Versuch geführt, diese Disciplin gänzlich aus der Musiklehre zu verbannen, und an ihre Stelle eine Ausbildung der harmonischen Figuration zu setzen. Die darauf begründete Methode erkennt theoretisch den Gegensatz zwischen Harmonie und Contrapunkt an, nämlich, dass in jener der Zusammenklang, in diesem aber die Bewegung der Einzel-

Digitized by Google

stimme das Bestimmende, Maſsgebende, sei. In der Praxis aber arbeitet sie dieser Einsicht sofort entgegen, indem sie in gegebene unveränderliche Harmonien Figuralstimmen hineinfügen lässt, deren Ergebniss schliesslich wohl ein ziemlich buntes Tongewimmel, aber nimmermehr ein contrapunktischer, auf Selbständigkeit der Einzelstimme beruhender Tonsatz sein kann. Diese Methode ist daher auch nicht im Stande, den Schüler von dem Zwang einer vorgeschriebenen Harmonik zu befreien, und hat eine zunehmende Unbeholfenheit desselben zur Folge.

Noch ist des Versuches zu gedenken, strengen und freien Satz gleichzeitig zu lehren, indem man jede einzelne Aufgabe sofort auf beide Arten ausarbeiten lässt. Besserer Erfolge, als der vorige, kann sich dieser Versuch zwar rühmen, aber pädagogisch rechtfertigen lässt sich der beständige Wechsel zwischen zwei Schreibarten, die auf ganz verschiedenen Grundlagen beruhen, auf keinen Fall. Die dabei bezweckte Zeitersparniss aber muss, bei gewissenhafter Durchführung, nothwendig in ihr Gegentheil umschlagen.

So ist denn die Schule mit Recht bei dem strengen Satz in seiner ursprünglichen Reinheit geblieben, und in dieser Form findet er auch hier seine Darstellung. Freilich bleibt er auch so immer noch die schwerste musikalische Disciplin, welche in höherem Grade, als jede andere, an den Fleiss, die Denkkraft und Ausdauer des Schülers Anspruch erhebt, und nicht jeder Intelligenz zugänglich ist. Hat aber der Schüler diese Schwierigkeiten einmal überwunden, so wird die Durcharbeitung der folgenden Disciplinen der Compositionslehre auch um so leichter, erfreulicher und ergiebiger für ihn werden.

Berlin, im Juni 1877.

Ludwig Bussler.

Digitized by Google

Inhalts-Verzeichniss.

Seite

Vorwort III
Einleitung XI

Der strenge Satz.

I. Die Lehre von den Gattungen des strengen Satzes.

A. Der einstimmige strenge Satz.

§ 1. Die Octavgattungen 1
§ 2. Die Kirchentonarten 2
§ 3. Metrik des einstimmigen strengen Satzes 3
§ 4. Herstellung des einstimmigen strengen Satzes 4

Erste Aufgabe 6

B. Der zweistimmige strenge Satz.

§ 5. 9
§ 6. Erste Gattung des Contrapunktes im zweistimmigen Satz Note gegen Note. Consonanz und Dissonanz 9
§ 7. Tonische Regeln des Contrapunktes Note gegen Note 11

Zweite Aufgabe 14

§ 8. Zweite Gattung des Contrapunktes im zweistimmigen Satz. Zwei Noten gegen eine 16

Dritte Aufgabe 19

§ 9. Dritte Gattung des Contrapunktes im zweistimmigen Satz. Drei Noten gegen eine 19

Digitized by Google

Seite

Vierte Aufgabe 24

§ 10. Vierte Gattung des Contrapunktes im zweistimmigen Satz. Vier und sechs Noten gegen eine 24

Fünfte Aufgabe 24

§ 11. Fünfte Gattung des Contrapunktes im zweistimmigen Satz. Bindungen (Ligaturen) im Contrapunkt. „Gebundener Contrapunkt". Vorhalte 28

Sechste Aufgabe 30

§ 12. Sechste Gattung des Contrapunktes im zweistimmigen Satz. Gemischter Contrapunkt 32

Siebente Aufgabe 33

C. Der dreistimmige strenge Satz.

§ 13. 34

Achte Aufgabe 37

Neunte Aufgabe 38

Zehnte Aufgabe. 38

Elfte Aufgabe. 39

Zwölfte Aufgabe 41

§ 14. Bindungen im dreistimmigen Satz 43

Dreizehnte Aufgabe 44

§ 15. Gemischter dreistimmiger Satz 46

Vierzehnte Aufgabe. 46

D. Der vierstimmige strenge Satz.

§ 16 49

Fünfzehnte Aufgabe. 51

Sechszehnte Aufgabe 51

Siebzehnte Aufgabe.. 52

Achtzehnte Aufgabe. 54

Neunzehnte Aufgabe 55

Zwanzigste Aufgabe. 56

Digitized by Google

Seite

Einundzwanzigste Aufgabe 57

§ 17. Freiheiten im strengen Satz 59
§ 18. Subtilitäten des strengen Satzes 70
§ 19. Die alten Tonarten im gegenwärtigen Gebrauch 71

II. Die Lehre von der Imitation im strengen Satz.

A. Die selbständige Imitation.

§ 20. 77
§ 21. Die zweistimmige Nachahmung 78

Zweiundzwanzigste Aufgabe 1) 81

§ 22. Tonale Imitation 83

Zweiundzwanzigste Aufgabe 2) 85

§ 23. Die dreistimmige Imitation 87

Dreiundzwanzigste Aufgabe 87

§ 24. Die vierstimmige Imitation 89

Vierundzwanzigste Aufgabe 90

§ 25. Besondere Arten der Imitation 92

Fünfundzwanzigste Aufgabe 93

§ 26. Freiheiten der Imitation 98

Sechsundzwanzigste Aufgabe 100

§ 27. Künsteleien der Imitation 100

B. Die Imitation als Begleitung. Choralfiguration.

§ 28. 102
§ 29. Ueber die Art die Cadenzen zu vermeiden 103
§ 30. Die Art, die Stimmen fortzuschicken 106
§ 31. Orgelpunkt 107
§ 32. Zweistimmige Imitation zum Choral 107

Siebenundzwanzigste Aufgabe 108

§ 33. Dreistimmige Imitation zum Choral 120

Digitized by Google

Seite

Achtundzwanzigste Aufgabe 110

§ 34. Vierstimmige Imitation zum Choral 114

Neunundzwanzigste Aufgabe 114

III. Die Lehre von der Fuge im strengen Satz.

§ 35. Die zweistimmige Fuge 122

Dreissigste Aufgabe 126

§ 36. Die dreistimmige Fuge im strengen Satz 130

Einunddreissigste Aufgabe 136

§ 37. Die vierstimmige Fuge im strengen Satz 136

Zweiunddreissigste Aufgabe. 136

IV. Die Lehre vom doppelten und mehrfachen Contrapunkte im strengen Satz.

A. Die umkehrungsfähigen Contrapunkte.

§ 38. Der doppelte Contrapunkt der Octave 141

Dreiunddreissigste Aufgabe. 143

§ 39. Der dreifache Contrapunkt der Octave 146

Vierunddreissigste Aufgabe 148

§ 40. Der vierfache Contrapunkt der Octave 151

Fünfunddreissigste Aufgabe. 153

§ 41. Die doppelten Contrapunkte in anderen Intervallen als der Octave 153

Sechsunddreissigste Aufgabe 154

B. Der doppelte und mehrfache Contrapunkt in der Fuge.

§ 42. Der doppelte Contrapunkt der Octave in der einfachen Fuge . . 158

Siebenunddreissigste Aufgabe. 159

Digitized by Google

Seite

§ 43. Die doppelten Contrapunkte anderer Intervalle als der Octave . 159
§ 44. Die Doppelfuge 159
§ 45. Die zweistimmige Doppelfuge 160

Achtunddreissigste Aufgabe 161

§ 46. Die dreistimmige Doppelfuge 162

Neununddreissigste Aufgabe 164

§ 47. Die vierstimmige Doppelfuge 166

Vierzigste Aufgabe 166

§ 48. Anwendung des dreifachen Contrapunktes in der Fuge. Dreifache-Tripel-Fuge 171

Einundvierzigste Aufgabe 172

§ 49. Anwendung des vierfachen Contrapunktes in der Fuge. Vierfache-Quadrupel-Fuge 178

Zweiundvierzigste Aufgabe 179

C. Die Lehre vom Canon im strengen Satz.

§ 50. Canon 184
§ 51. Der Gesellschaftscanon 185

Der zweistimmige Canon im strengen Satz.

§ 52. Der zweistimmige Canon im einfachen Contrapunkt. Abbrechender Canon. Unendlicher Canon 186

Dreiundvierzigste Aufgabe 187

Vierundvierzigste Aufgabe 190

§ 53. Der zweistimmige unendliche Canon im doppelten Contrapunkt . 190

Fünfundvierzigste Aufgabe 192

Der dreistimmige Canon im strengen Satz.

§ 54. Der dreistimmige Canon im einfachen Contrapunkt 195

Sechsundvierzigste Aufgabe 196

§ 55. Der doppelte Contrapunkt im dreistimmigen Canon 199
§ 56. Der dreistimmige Canon im dreifachen Contrapunkt in drei Abschnitten 200

Siebenundvierzigste Aufgabe 201

Digitized by Google

Der vierstimmige Canon im strengen Satz.

§ 57. Der Doppelcanon 201

Achtundvierzigste Aufgabe 205

§ 58. Der freie Canon 205

Neunundvierzigste Aufgabe. 207

§ 59. Mehrstimmige und mehrchörige Canons 208
§ 60. Ueber künstliche Canons 208
§ 61. Die Engführung in der Fuge 210

Fünfzigste Aufgabe 214

Einundfünfzigste Aufgabe. 214

Zweiundfünfzigste Aufgabe 214

§ 62. Anmerkung zur Lehre von den umkehrungsfähigen Contrapunkten 215

Index 220

Digitized by Google

Einleitung.

1. Der strenge Satz ist ein System von Regeln, welches auf dem Princip der Sangbarkeit der Stimmen beruht. Seine Stellung in der Compositionslehre bringt es mit sich, dass er den Gebrauch der Gesangsschlüssel (Cschlüssel) einführt und übt, und dadurch die Grundlage der Partiturkenntniss wird. Der strenge Satz setzt die praktische Harmonielehre voraus, sofern diese jeder praktischen Musikbildung zum Abschluss dienen muss; an sich aber ist er von derselben unabhängig, eine historisch ältere, selbständige Disciplin, auf welcher die akademische Bildung in der Musik beruht.

2. Der strenge Satz ist nicht zu verwechseln mit dem reinen Satz. Unter reinem Satz versteht man jede, auf einem als gültig anerkannten System von Regeln beruhende Satzweise. Die Bezeichnung „strenger Satz" beschränkt sich aber auf die eine, hier zur Darstellung gelangende.

3. Soweit die Regeln des strengen Satzes willkürlich, den Gewohnheiten des gegenwärtigen Musiktreibens widersprechend erscheinen, hat dies seinen Grund in der pädagogischen Nothwendigkeit, der Phantasie Schranken aufzuerlegen, bis sie hinreichend erstarkt ist, um sich im Schrankenlosen ohne Gefahr ergehen zu können.

4. Weit entfernt, der Phantasie schädlich zu sein, ist die straffe Zucht dieser Lehre grade vorzugsweise geeignet, sie zu umfassenderen Leistungen vorzubilden. Gefährlich aber für die Phantasie, und in den meisten Fällen verderblich,

Digitized by Google

ist das Vermischen der Disciplinen, das Hinundherspringen von einem Lehrgegenstand zum andern, zu Gunsten einer spielenden und tändelnden Unterrichtsweise.

5. Durch die harmonische Beschränkung, sowie den Gebrauch der Kirchentonarten, fallen die Bedingungen des strengen Satzes mit denen des ersten polyphonen Kunststils zusammen, welcher im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert seine Vollendung erreichte, und für die Gegenwart besonders durch die Werke des Palestrina und Lasso vertreten wird. Dadurch gewinnt die Lehre den Vortheil, unter gewissen pädagogischen Beschränkungen, auf diese Werke als Muster hinweisen zu können.

6. Die Dauer des Cursus wird durch den Fleiss und die Arbeitskraft des Schülers bestimmt. Beim Klassenunterricht beschränkt sich der Lehrer auf den Vortrag, die gemeinschaftliche Arbeit an der Tafel und die Durchsicht — Correctur — der Arbeiten.

Anmerkung. Unter den Schriftstellern des strengen Satzes als Kunststil ist Zarlino († 1590 zu Venedig) so sehr der hervorragendste, dass man unbedenklich aussprechen kann: Wer über jedes Capitel der „istituzioni harmoniche“ desselben Auskunft geben kann, hat das Wesen dieses Kunststils vollkommen erfasst. Um die Methode erwarb sich Fux († 1733 zu Wien) die grössten Verdienste.

In der deutschen musikalischen Literatur bildet der Mangel einer Uebersetzung des Zarlino eine empfindliche Lücke.

Digitized by Google

Der strenge Satz.

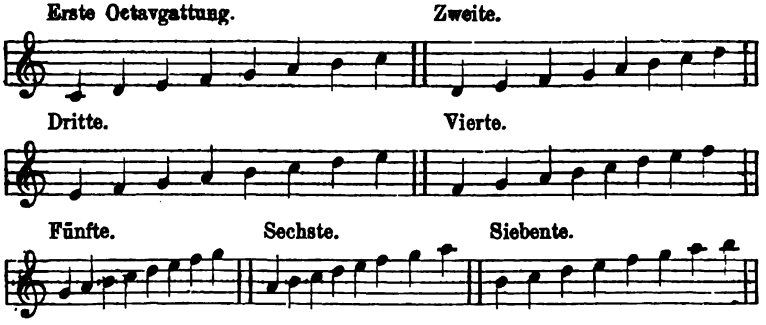
I. Die Lehre von den Gattungen des strengen Satzes.

A. Der einstimmige strenge Satz.

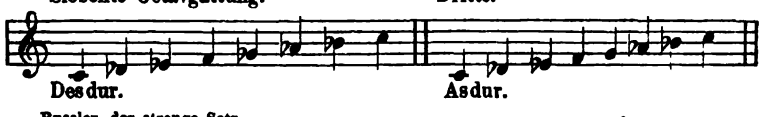
§ 1.

Die Octavgattungen.

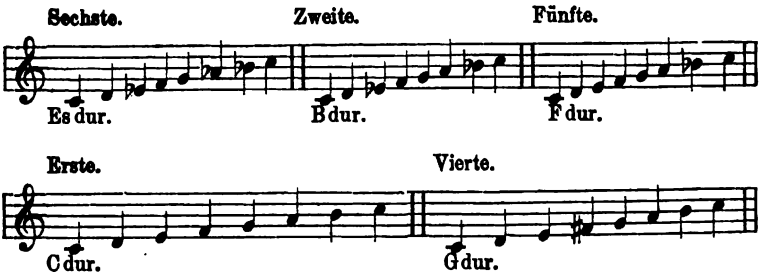
Verfolgt man die Durtonleiter von jeder Stufe bis zu ihrer Oktave, so erhält man sieben **Octavgattungen**, in welchen die Lage der beiden halben Töne verschieden ist.



Man erhält dieselben Octavgattungen in anderer Reihenfolge, wenn man die beiden Endpunkte einer Octave festhält, und die zwischenliegenden Töne nach der Reihenfolge der Tonarten des Quinten- oder Quartenzirkels verändert. Die Octave c—c z. B. findet sich im Quintenzirkel von Desdur bis Gdur. Hiernach ergeben sich die Octavgattungen:



Digitized by Google



Bilde in sämmtlichen Tonarten die sieben Octavgattungen.

Desgleichen innerhalb jeder Octave von Stammtönen oder einfachen Kreuz- und Be-Tönen, (die sich in Stammnoten oder einfachen Kreuz- und Be-Noten schreiben lässt).

§ 2.

Die Kirchentonarten.

Die Octavgattungen, sofern sie als Grundlage zu musikalischen Compositionen dienen, bilden die „alten" Tonarten. Diese werden Kirchentonarten genannt, weil sie durch die katholische Kirchenmusik zu einem vollkommenen System ausgebildet worden sind, welches einen besonderen musikalischen Kunststil geschaffen hat.

Als Tonarten erhalten die Octavgattungen gewisse modulatorische (tonische) Gesetze, welche sich hauptsächlich auf den Anfang und den Schluss beziehen.

Ausgeschlossen von der Tonartbildung werden diejenigen Octavgattungen, welche nicht alle vier reinen Intervalle enthalten: die vierte Octavgattung wegen der übermässigen Quarte, die siebente wegen der verminderten Quinte.

Es bleiben uns also fünf Kirchentonarten, die entweder, wie oben die Octavgattungen § 1, nach ihrem Verhältniss zur Durtonleiter gezählt werden als erste, zweite, dritte, fünfte, sechste Tonart, oder mit ihren, der alt-griechichen Musiklehre entlehnten Namen benannt werden:

die erste als ionische Tonart,
die zweite als dorische Tonart,
die dritte als phrygische Tonart,
die fünfte als mixolydische Tonart,
die sechste als aeolische Tonart.

Digitized by Google

Auch die hier von der Tonartbildung ausgeschlossenen Octavgattungen werden als Tonarten benannnt, und zwar

die vierte als lydische,

die siebente als hypophrygische.

Bei Bezeichnung dieser Tonarten pflegt man die Vorzeichnung durch Nennung der entsprechenden Durtonart anzugeben, und dann die Ziffer der Octavgattung oder den altgriechischen Namen der Tonart folgen zu lassen. So sagt man z. B. Cdur: sechste Tonart oder Cdur: aeolisch, und bezeichnet damit: a, h, c, d, e, f, g, a; Fisdur: dritte Tonart oder Fisdur: phrygisch, gleich: ais, h, cis, dis, eis, fis, gis, ais.

Bilde Adur dorisch
Esdur mixolydisch
Asdur phrygisch
Hdur ionisch
Edur aeolisch
Fisdur mixolydisch
Desdur dorisch
Gdur lydisch
u. dgl. m.

Mit welchen Tönen beginnen die 5 gebräuchlichen alten Tonarten bei jeder Vorzeichnung, von 1—7 Been, 1—7 Kreuzen?

§ 3.

Metrik des einstimmigen strengen Satzes.

Die Grundlage der Metrik im einstimmigen strengen Satze bildet eine vollkommen gleichsilbige Declamation, in welcher Hebung und Senkung nur durch Steigen und Fallen der Stimme geschieht. Der Takt trägt also zu dieser musikalischen Deklamation nicht bei.

Die auf dem Tanzschritt beruhende zweitheilige Periodisirung, — Eintheilung der Melodie in zweitaktige, viertaktige, achttaktige u. s. w. Abschnitte fällt hier gänzlich weg.

Auch die harmonische Correspondenz von Theilen der Melodie durch Halbschlüsse, unvollkommene Ganzschlüsse etc. ist ausgeschlossen.

Jede Melodie ist demnach in sich einfach und ungetheilt: eine Folge gesungener Sylben von gleichem Werth.

Um jedes Zurückfallen in die Eigenthümlichkeiten des gradzah-

Digitized by Google

ligen Taktsystems zu vermeiden, ist die Melodie in einer ungraden Zahl ganzer Noten, von denen jede einen Takt bildet, herzustellen. Wir bestimmen die Zahl dieser Noten oder Takte auf 13 oder 15, weil diese Zahlen den Arbeiten des Schülers das geeignete Mafs verleihen.

§ 4.

Herstellung des einstimmigen strengen Satzes.

Nach den im vorigen § gegebenen metrischen Vorschriften besteht der einstimmige Satz aus 13 oder 15 ganzen Noten, welche ebensoviel Takte bilden.

Hier folgen die tonischen Regeln des einstimmigen Satzes:

1. Der erste Ton ist der Grundton oder die (reine) Quinte der Tonart.

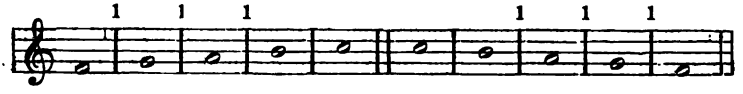
2. Verminderte und übermässige Intervalle sind in der Melodie ausgeschlossen. Uebermässige Quartenschritte oder verminderte Quintenschritte dürfen also nicht vorkommen.

3. Sprünge abwärts dürfen nicht grösser sein, als die reine Quinte; Sprünge aufwärts nicht grösser als die kleine Sexte. Die Octave aufwärts ist ausnahmsweise gestattet.

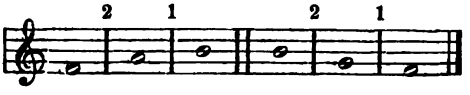
4. Veränderungen der diatonischen Tonstufen sind nicht gestattet. Chromatische Zeichen (♯, ♭, ♮ u. s. w.) also unzulässig.

5. Der Tritonus (Dreiton), d. h. die Aufeinanderfolge von drei ganzen Tönen in gleicher Richtung ist verboten.

Also falsch:

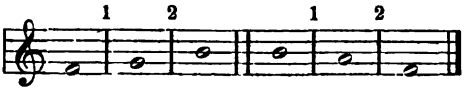


Als Tritonus ist auch die Fortschreitung einer grossen Terz und eines ganzen Tones in gleicher Richtung



verboten und umgekehrt die eines ganzen Tones und einer grossen Terz in gleicher Richtung.

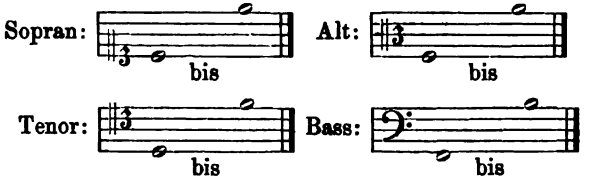
Digitized by Google



Andere Fortschreitungen, die den Tritonus enthalten, sind schon durch 2. 3. 4. ausgeschlossen.

6. Tonwiederholung und Pausen sind untersagt.

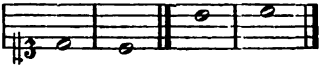
7. Der Umfang der Melodie darf eine Octave nicht überschreiten, und hält sich im Liniensystem der vorgezeichneten Schlüssel; für den



Diejenigen Schüler, welchen die C-Schlüssel noch nicht aus früheren Gesang- oder Partiturstudien geläufig sind, finden in des Verfassers Elementarlehre (II. Auflage, Berlin, Stubenrauch,) Anweisung zur Erlernung derselben. (Vgl. das. § 7 und 9).

8. Die beiden letzten Töne bilden die **Cadenz**. Die Cadenz geht entweder abwärts von der Sekunde in den Grundton oder aufwärts von der Septime in den Grundton der Tonart.

Die beiden letzten Töne der Melodie sind also entweder Secunde und Grundton, oder Septime und Grundton, in Cdur ionisch z. B.



9. Im Allgemeinen soll stufenweise Fortschreitung mit Sprüngen abwechseln, so dass erstere vorherrscht. Zwei gleichartige Sprünge in gleicher Richtung unmittelbar hintereinander sind zu vermeiden, z. B. zwei kleine Terzen, zwei reine Quarten, zwei reine Quinten. Durch unsere moderne Harmonik soll die Melodie nicht beeinflusst werden, nur die Sangbarkeit der aufeinanderfolgenden Intervalle ist zu beachten. Solche Fortschreitungen, die in der modernen Harmonik als gebrochene Accorde erscheinen würden, sind möglichst zu umgehen, wenigstens nicht zu suchen.

Digitized by Google

10. Häufiges Zurückkommen auf denselben Ton lässt die Melodie einförmig erscheinen, und ist deshalb möglichst zu vermeiden.

Die fertigen Beispiele sind nach jeder der hier gegebenen Regeln und Vorschriften zu prüfen und zu berichtigen.

Anmerk. Eine Melodie, die genau oder annähernd den Umfang von Grundton bis Octave beschreibt, heisst authentisch. Eine Melodie die genau oder annähernd den Umfang von Quinte bis Duodecime beschreibt, heisst plagalisch.*)

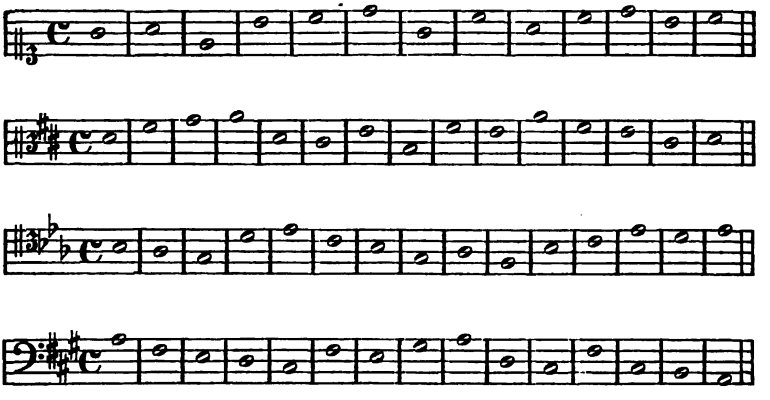
Erste Aufgabe.

Bilde nach den gegebenen Vorschriften zahlreiche Melodien in den vier Singschlüsseln)**

1) in der ersten (ionischen) Tonart.

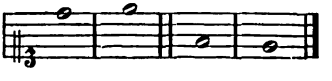
Muster 1a.

Erste Tonart. Ionisch.



Von den übrigen Tonarten lässt nur die dritte, phrygische, eine selbständige Cadenz zu, nämlich, wie die erste, stufenweise auf- oder abwärts.

Cdur. Phrygisch.



*) Durch den Gebrauch aller Vorzeichnungen ist eine andere Unterscheidung dieser Begriffe gegenstandlos geworden.

**) Wenigstens zwanzig Beispiele sind zu jeder folgenden Aufgabe zu liefern.

Digitized by Google

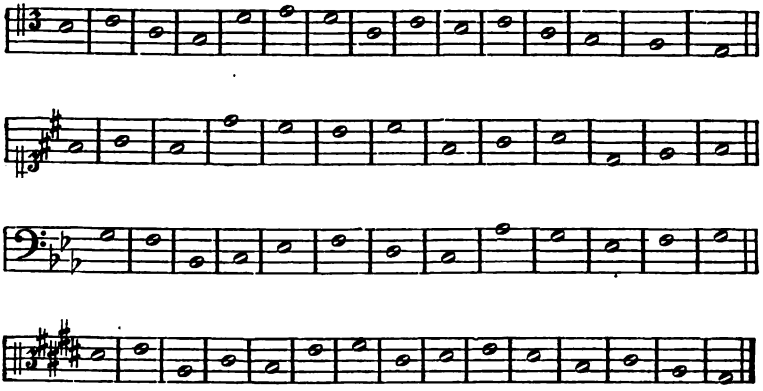
Diese Cadenz entspricht dem harmonischen Halbschluss: Unterdom. Oberdom. (Vgl. Harmonielehre, §. 17.) des harmonischen Tonsystems.

Bilde etc. Melodien

2) in der dritten (phrygischen) Tonart.

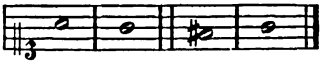
Muster 1b.

Dritte Tonart. Phrygisch.

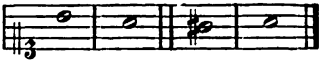


Die übrigen drei Tonarten bedürfen zur Bildung der aufwärts gerichteten Cadenz der Erhöhung der siebenten Stufe, um dieser die Bedeutung des Leittons zu geben. Diese Tonarten bedingen also bei der Cadenz eine Ausnahme von der in § 4 unter 4. gegebenen Regel.

In der fünften, mixolydischen, Tonart lauten demnach die Cadenzen:



in der sechsten, aeolischen:



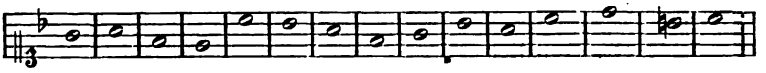
Bilde etc. Melodien

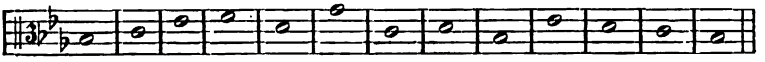
3) in der fünften (mixolydischen) und sechsten (aeolischen) Tonart:

Digitized by Google

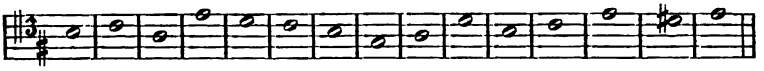
Muster 1c.

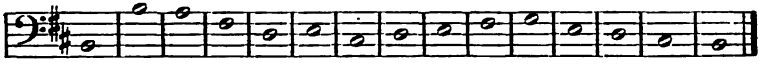
Fünfte Tonart. Mixolydisch.



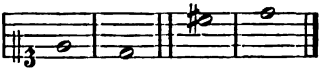


Sechste Tonart. Aeolisch.





In der zweiten, dorischen, Tonart lauten die Cadenzen:



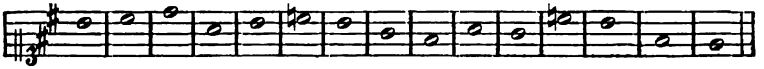
Ausserdem aber weicht diese Tonart auch darin von der im vorigen § unter 4. gegebenen Regel ab, dass sie im Verlaufe der Melodie eine Erniedrigung ihrer grossen Sexte, bei stufenweise abwärts gerichteter Fortschreitung derselben zulässt. Dadurch verwandelt sie sich vorübergehend in eine aeolische (sechste) Tonart, modulirt gleichsam in diese.

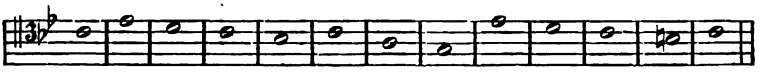
Bilde etc. Melodien

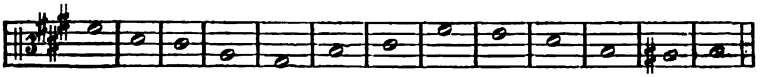
4) in der zweiten (dorischen) Tonart.

Muster 1d.

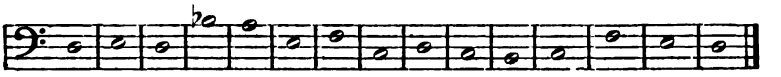
Zweite Tonart. Dorisch.







Digitized by Google



Die vierte und siebente Tonart sind hier, wie bei allen folgenden Aufgaben, ausgeschlossen (Vgl. § 2). Zwar hat die lydische (vierte Tonart) sich von Seiten einiger neuerer Meister eines besonderen Interesses zu erfreuen gehabt, wie wir später sehen werden, doch beruht eben dieses Interesse auf derselben Unregelmässigkeit (übermässige Quarte), welche diese Tonart von den Uebungen des Schülers ausschliesst.

B. Der zweistimmige strenge Satz.

§ 5.

Im zweistimmigen strengen Satz dient eine Melodie von der Art, wie sie im ersten Abschnitt gebildet worden sind, als gegebene Stimme: Cantus firmus, abgekürzt: C. f.

Zu diesem Cantus firmus wird eine zweite Stimme gesetzt, contrapunktirt. Diese zweite Stimme heisst: Contrapunkt, abgekürzt: Cp.

Nach dem rythmischen Verhältniss der Noten des Contrapunktes zum Cantus firmus unterscheidet man verschiedene Gattungen des Contrapunkts. In der ersten Gattung wird „Note gegen Note" contrapunktirt, d. h. Cantus firmus und Contrapunkt bewegen sich in durchgängig gleicher Notengattung, bei den vorliegenden Arbeiten also in ganzen Taktnoten. In der zweiten Gattung werden zwei Noten gegen eine, in der dritten drei, in der vierten vier oder sechs gegen eine contrapunktirt. In der fünften bewegt sich der Contrapunkt in Bindungen, syncopirten Noten (vgl. Elmtrlh. § 91, Harmonielehre § 37), in der sechsten besteht der Contrapunkt aus verschiedenen, „gemischten," Notengattungen.

§ 6.

Erste Gattung des Contrapunktes im zweistimmigen Satze, Note gegen Note. Consonanz und Dissonanz.

Wird Note gegen Note contrapunktirt, so wird der Contrapunkt genau nach denselben Regeln abgefasst, wie der Cantus firmus, d. h. nach den Regeln, die im ersten Abschnitt über die Bildung der Me-

Digitized by Google

lodie gegeben sind. Ueber den Zusammenklang der beiden Stimmen gelten gewisse Regeln, welche auf der Eintheilung der Intervalle in Consonanzen und Dissonanzen beruhen.

Consonanz bedeutet in der Musik im Allgemeinen einen Zusammenklang, der für sich selbst bestehen kann, also an keinerlei Auflösung gebunden ist.

Dissonanz heisst jeder Zusammenklang, der an eine Auflösung gebunden ist.

In Bezug auf die Intervalle unterscheidet man die Consonanzen in

1) vollkommene Consonanzen:
   die reine Prime (Einklang)
   die reine Quinte
   die reine Octave;
2) unvollkommene Consonanzen:
   die grosse und kleine Terz
   die grosse und kleine Sexte.

Alle übrigen Intervalle sind Dissonanzen, d. h. an eine mehr oder weniger bestimmte Fortschreitung gebunden. Zu den Dissonanzen zählen also

1) die Sekunden
   die Quarten
   die Septimen
2) alle übermässigen Intervalle
   alle verminderten Intervalle.

Nenne in allen alten Tonarten aller Vorzeichnungen die consonirenden und dissonirenden Intervalle zu den Grundtönen. Z. B.

C dur dorisch:

Vollkommene Consonanzen:
   Reine Prime: dd
   Reine Quinte: da
   Reine Octave: dd

Unvollkommene Consonanzen:
   Kleine Terz: df
   Grosse Sexte: dh
   Kleine Sexte: db (nach § 4 zulässig)

Dissonanzen:
   Grosse Sekunde: de

Digitized by Google.

Kleine Septime: dc

Grosse Septime: dcis. (§ 4)

Die Aufgaben des zweistimmigen Satzes werden für zwei benachbarte Stimmgattungen ausgeführt, Sopran und Alt, Alt und Tenor, Tenor und Bass, in den ihnen zukommenden Schlüsseln. Der Contrapunkt wird bald über, bald unter den Cantus firmus gelegt.

Zu jedem Cantus firmus werden wenigstens drei Contrapunkte in der Oberstimme und ebensoviel in der Unterstimme gesetzt. Um die wiederholte Mühe der Abschrift des Cantus firmus zu vermeiden, und Raum zu sparen, kann man den Cantus firmus ein für allemal in die Mitte stellen, und die Contrapunkte der Oberstimme darüber, die der Unterstimme darunter setzen.

§ 7.

Tonische Regeln des Contrapunktes Note gegen Note.

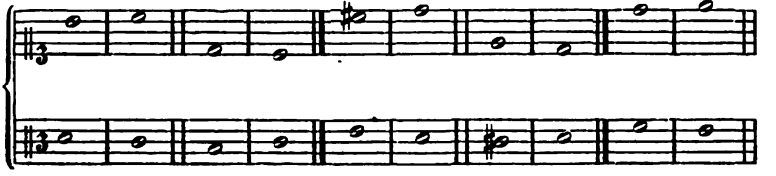
11. Nur Consonanzen sind zulässig. Der Einklang ist nur am Anfang oder Schluss gestattet. Die Octave ist im Verlaufe, wegen ihres leeren Klanges, mit Vorsicht anzuwenden.

12. Der erste Zusammenklang beider Stimmen ist eine vollkommene Consonanz: Prime, Quinte, Octave. Die vollkommene Consonanz zu Anfang ist im Contrapunkt an keine bestimmte Stufe der Tonart gebunden, wie es beim Cantus firmus der Fall war (§ 4). Es folgt daraus, dass man an dem ersten Intervall nicht die Tonart des Satzes erkennen kann. (Anm. Die alte Schule liess den Anfang überhaupt nicht durch die Tonart beeinflussen.)

13. Der letzte Zusammenklang beider Stimmen ist Einklang oder Oktave.

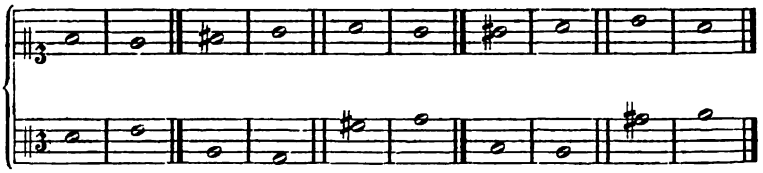
14. Bei der Cadenz geht die eine Stimme stufenweise aufwärts, die andere stufenweise abwärts in den Grundton. Es verbinden sich also zur zweistimmigen Cadenz die beiden Formen der einstimmigen Cadenz, welche § 4 für alle Tonarten gegeben sind. Z. B.

Erste, ionische, Tonart. Zweite, dorische, Tonart. Dritte phry-



Digitized by Google

gische, Tonart. Fünfte, mixolydische, Tonart. Sechste, aeolische, Tonart.

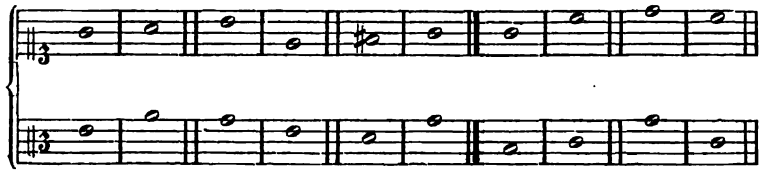


Bilde diese Cadenzen in allen Tonarten und Vorzeichnungen.

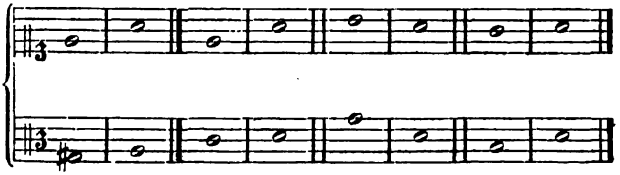
15. Die grade Bewegung zweier Stimmen in eine vollkommene Consonanz ist unzulässig. Zwei Stimmen dürfen also nicht, bei gleicher Richtung, in den Einklang, die Quinte oder Octave führen.

Falsch sind also folgende Fortschreitungen:

Grade Bewegung in den Einklang. Grade Bewegung in die



Octave. Grade Bewegung in die Quinte.



Als Grund für das Verbot der Prime und Oktave kann man anführen: das Erlöschen der Zweistimmigkeit. Als Grund für das Verbot der Quinte das unvermittelte gleichsam von Neuem anfangen*).

16. Zwei Stimmen dürfen nicht bei grader Bewegung (Vgl. Hrml. § 5) in gleichbenannten vollkommenen Consonanzen fortschreiten.

Diese Regel ist in der vorigen schon enthalten, muss aber, ihrer grossen Wichtigkeit wegen, noch besonders herausgehoben werden.

Die grade Bewegung zweier Stimmen in Quinten heisst: falsche Quinten, die grade Bewegung in Octaven: falsche Octaven.

*) Es ist hier auf ein Problem hingedeutet, welches nur wissenschaftlich gelöst werden kann, und zwar unter Voraussetzung der Kenntniss und Uebung der praktischen Kompositionslehre.

Digitized by Google

17. Die Aufeinanderfolge zweier grosser Terzen oder kleiner Sexten, bei stufenweise diatonischer Fortschreitung beider Stimmen, ist als Tritonus verboten.*)

18. Der Querstand zwischen beiden Stimmen ist ebenfalls verboten. (Vgl. Harmonielehre § 50). Die Bedingungen des Querstandes sind: sprungweises Eintreten eines Tones in einer Stimme, dem in der anderen Stimme ein Ton derselben Stammstufe, aber einen halben Ton höher oder tiefer, unmittelbar vorangegangen ist.

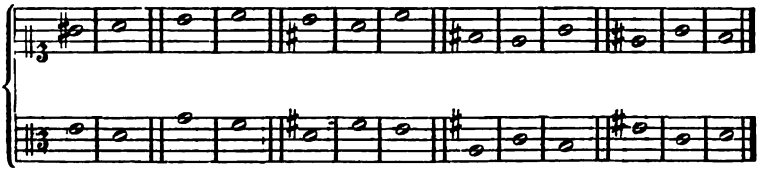
Querstand.

19. Die Stimmen dürfen sich nicht um mehr als eine Oktave von einander entfernen. Zur Vermeidung anderer Fehler ist es ausnahmsweise erlaubt, die Decime zu gebrauchen.

20. Gegenbewegung beider Stimmen ist möglichst zu erstreben, Parallelbewegung (gleichlaufende Richtung) höchstens über drei Noten auszudehnen, soweit es sich irgend thun lässt, ohne andere Regeln zu verletzen.

Uebrigens gelten für den Contrapunkt selbst alle Regeln, die im ersten Abschnitt für den Cantus firmus gegeben sind.

Die folgenden Fortschreitungen und ähnliche, in denen die beiden Enden des Tritonus in unmittelbare Berührung kommen (das eine in der



einen Stimme vorangehend, das andre in der andern folgend), werden auch im zweistimmigen Satze vermieden, und von vielen Lehrern des strengen Satzes als Tritonus bezeichnet. Wir wollen indessen diese Fortschreitungen, von denen die beiden zuerst angeführten am härtesten in's Ohr fallen, nicht unbedingt verwerfen, erstens, weil die Gegenbewegung den Tritonus, als falsche Fortschreitung, aufhebt, zwei-

*) Bei chromatischer Halbtonfortschreitung bilden zwei grosse Terzen keinen Tritonus, doch ist diese Fortschreitung hier überhaupt ausgeschlossen.

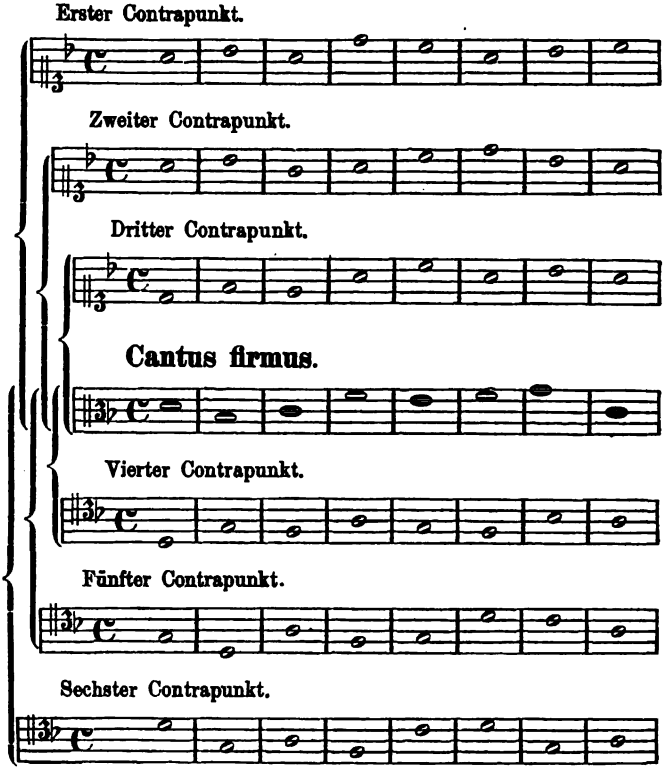
Digitized by Google

tens, weil sie zwar im zweistimmigen Satz vermieden werden, im mehrstimmigen aber, zwischen je zwei Stimmen, sehr häufig sind. Hier bilden sie eben jene Eigenthümlichkeiten, aber keineswegs Mängel des auf dem strengen Satz beruhenden Kunststils, welche uns anfangs befremdend erscheinen, weil unser Ohr an das moderne (Rameau'sche) Tonsystem gewöhnt ist.

Zweite Aufgabe.

Bilde nach obiger Anleitung zweistimmige Sätze in den fünf Tonarten. Der Cantus firmus ist erst zu setzen, dann zu contrapunktiren. Der Cantus firmus kann auch unter den zum ersten

Muster 2. F-



Digitized by Google

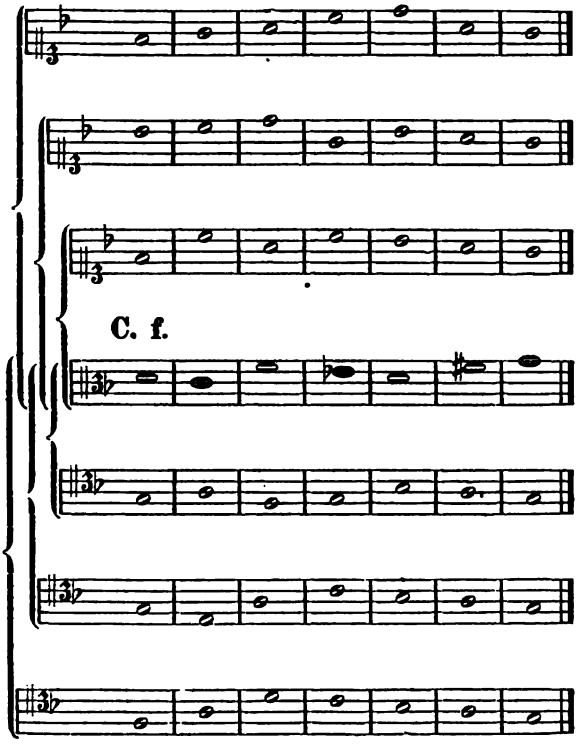
Abschnitt (A) gearbeiteten, oder den daselbst gegebenen Melodien gewählt werden. Die beiden Stimmen dürfen durchaus nicht gleichzeitig, Takt für Takt, gemacht werden. Der pädagogische Zweck dieser Lehre würde durch ein solches Verfahren gradezu vereitelt.

Die fertigen Arbeiten sind nach jeder einzelnen bisher gegebenen Vorschrift, sowohl über den einstimmigen als zweistimmigen Satz, zu prüfen. Hier heisst es: was richtig ist, ist gut. Die Arbeiten müssen mit Sammlung, aber schnell und zahlreich gemacht werden.

Ueber die äussere Anordnung der Arbeit siehe: Schluss des § 6.

Der Cantus firmus darf weder sehr hoch noch sehr tief liegen, wenn das Contrapunktiren leicht sein soll.

Dur dorisch.



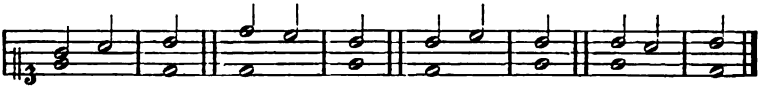
Digitized by Google

§ 8.

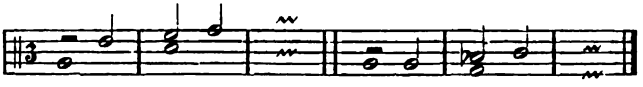
Zweite Gattung des Contrapunktes im zweistimmigen Satz. Zwei Noten gegen eine.

Bringt der Contrapunkt zwei Noten gegen eine, so ist die erste (der gute Takttheil) allemal Consonanz, die zweite ist entweder ebenfalls Consonanz, oder ein dissonirender Durchgang. Unter Durchgängen versteht man Dissonanzen auf dem schlechten Takttheil, welche zwischen zwei Consonanzen stufenweise fortschreiten. (Vgl. Harmonielehre § 32.)

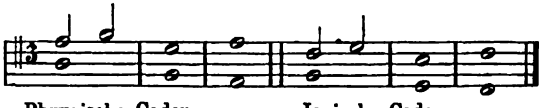
Die Bewegung der Durchgänge ist, wie aus der Harmonielehre bekannt, entweder aufwärts oder abwärts oder rückwärts (d. h. auf denselben Ton zurückführend).



Die Bewegung ist eine ununterbrochene, doch ist es erlaubt, den ersten Takt des Contrapunktes mit einer Pause zu beginnen,



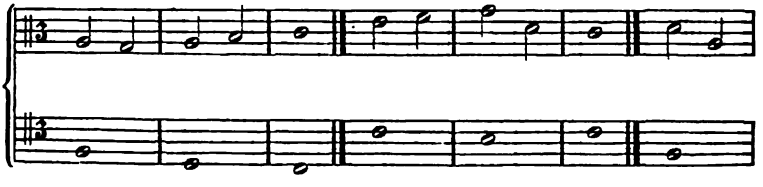
und die Cadenz ausnahmsweise Note gegen Note zu bilden:



Phrygische Cadenz. Jonische Cadenz.

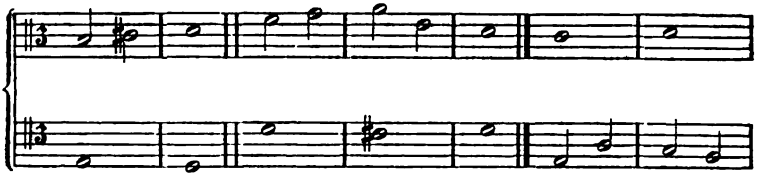
Wo es sich irgend thun lässt, wird man natürlich auch bei der Cadenz die Bewegung der zwei Noten gegen eine beibehalten. Beispielsweise folgen hier solche Cadenzen in allen fünf Tonarten mit zwei Noten gegen eine.

Jonisch. Dorisch.

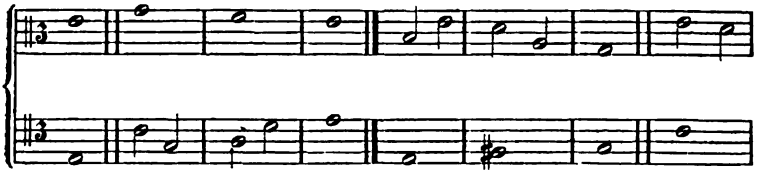


Digitized by Google

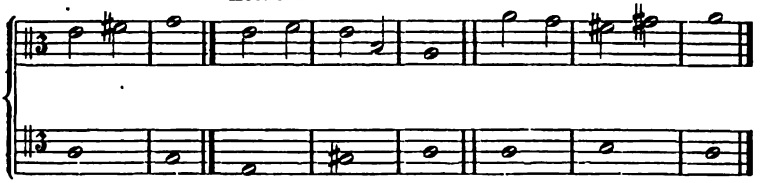
Phrygisch.



Mixolydisch.



Aeolisch.



In dem letzten Beispiel hat man, wie in der melodischen Molltonleiter, um eine Consonanz auf dem guten Takttheil zu gewinnen, die sechste Stufe der Tonart erhöht, eine Freiheit, von der, in diesem Falle, der Schüler Gebrauch machen darf.

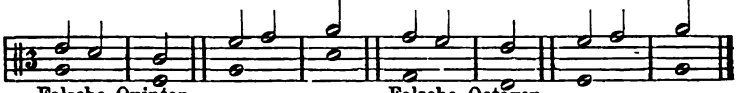
Man sieht, dass hier die beiden letzten Noten (die eigentliche Cadenz) unverändert geblieben sind. Bessere Cadenzen ergiebt der gebundene Contrapunkt, § 11.

Anmerk. Gegenwärtig versteht man unter mixolydischer Cadenz häufig die Cadenz „Unterdominante Tonica", besonders wenn es vermieden wird, derselben die gewöhnliche Cadenz mit der Oberdominante vorhergehen zu lassen, wie z. B. im Credo der Hmollmesse von Bach. In dem berühmten und allbekannten „Vere languores" für drei Männerstimmen von Lotti, hängt sich diese Cadenz in Moll an den regelmässigen, aber unvollkommenen Ganzschluss. Aehnlich Bach: Magnificat, Suscepit Israel.

Bilde dergleichen Cadenzen in allen fünf Tonarten verschiedener Vorzeichnung.

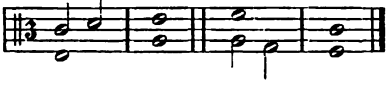
Digitized by Google

21. Falsche Fortschreitungen der guten Takttheile werden durch durchgehende Töne nicht aufgehoben. Die folgenden Fortschreitungen sind also falsch. (Vgl. Hrml. § 32, S. 78.)

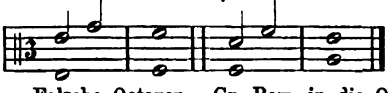


Falsche Quinten. Falsche Octaven.

Grade Bewegung in die Quinte.

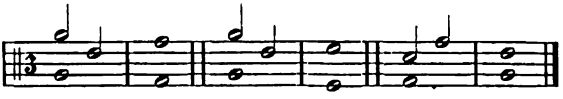


22. Ebensowenig werden falsche Fortschreitungen durch Terzensprünge aufgehoben. (Vgl. Hrml. S. 79.)

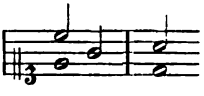


Falsche Octaven. Gr. Bew. in die Quinte.

23. Falsche Quinten und Octaven der guten Takttheile werden auch durch grössere Sprünge nicht aufgehoben. Z. B. falsch:

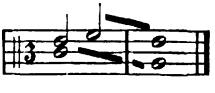


24. Grössere Sprünge als die Terz dürfen dagegen als ein genügendes Mittel gegen andere falsche Fortschreitungen angesehen werden. Hier z. B.



gilt der Quartensprung c—g als genügend, um die grade Bewegung in die Quinte auf den guten Takttheilen aufzuheben.

25. Grade Bewegung in eine vollkommene Consonanz ist auch dann verboten, wenn der erste Ton ein dissonirender Durchgang ist.



Diese Forderung ist eine der härtesten des strengen Satzes.

Im Uebrigen gelten für den Contrapunkt alle für den einstimmigen und zweistimmigen Satz bisher gegebenen Vorschriften, auch die: dass Tonwiederholung unstatthaft ist.

Digitized by Google

Es sei hier nochmals bemerkt, dass es die Abfassung des Contrapunktes erleichtert, wenn man den Cantus firmus in der Mittellage hält, die Grenzen des Liniensystems nur ausnahmsweise berührend. Zu hohe Lage des Cantus firmus beeinträchtigt die Freiheit der Oberstimme, zu tiefe die der Unterstimme.

Dritte Aufgabe.

Contrapunktire zwei Noten gegen eine. Muster 3 siehe S. 20, 21.

§ 9.

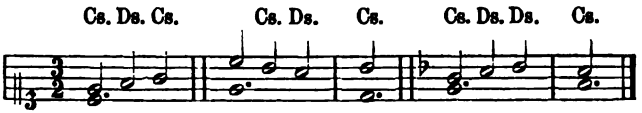
Dritte Gattung des Contrapunktes im zweistimmigen Satz. Drei Noten gegen eine.

26. Werden drei gegen eine contrapunktirt, so muss ebenfalls die erste, auf dem guten Takttheil, Consonanz sein.

Die zweite und dritte dürfen dissonirende Durchgänge sein, und zwar die zweite zwischen der ersten und dritten,

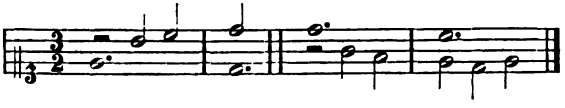
die dritte zwischen der zweiten und ersten des folgenden Taktes,

die zweite und dritte zwischen der ersten und der ersten des folgenden Taktes.

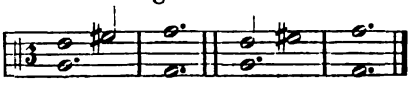


Man sieht, dass man die Arbeiten der ersten Gattung leicht in die unserer jetzigen Aufgabe verwandeln kann, indem man überall einen rückgängigen Durchgangston hinzufügt. Eben dieser Bequemlichkeit wegen sind die rückgängigen Durchgänge möglichst zu vermeiden, unter allen Umständen die auf- oder abwärts gerichteten vorzuziehen.

Es ist erlaubt, im Contrapunkt zu Anfang einen Takttheil zu pausiren, so dass der erste Takt nur zwei Töne enthält.

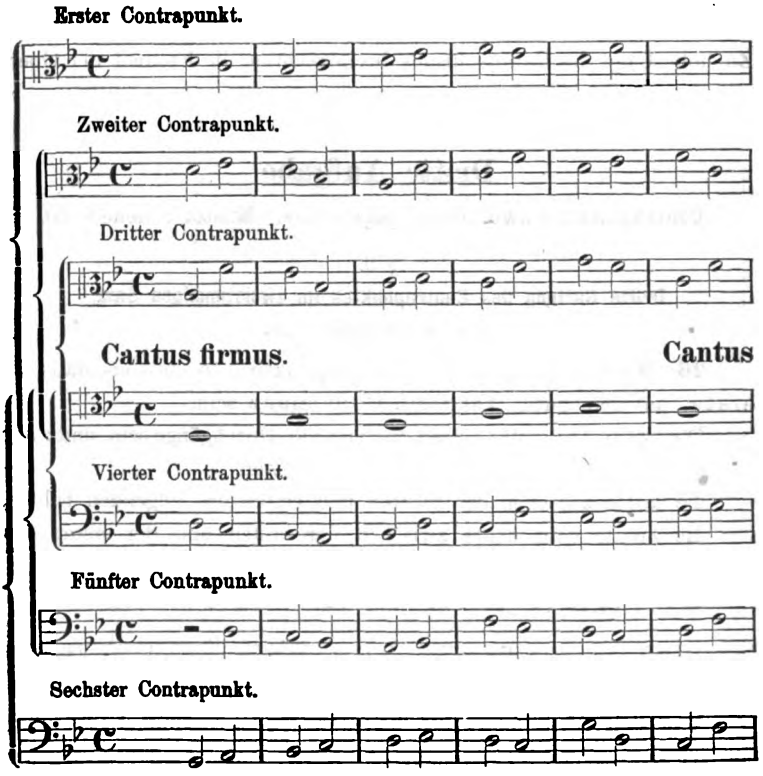


Bei der Cadenz sei es ausnahmsweise gestattet, im vorletzten Takt nur zwei Noten zu bringen.

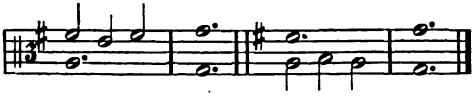


Digitized by Google

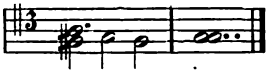
Muster 3.



Durch rückgängige Bewegung wird man in fast allen Fällen die Cadenz bilden können, ohne die dreitheilige Bewegung zu unterbrechen.



Dass man die umgekehrte rückgängige Bewegung im Contrapunkt

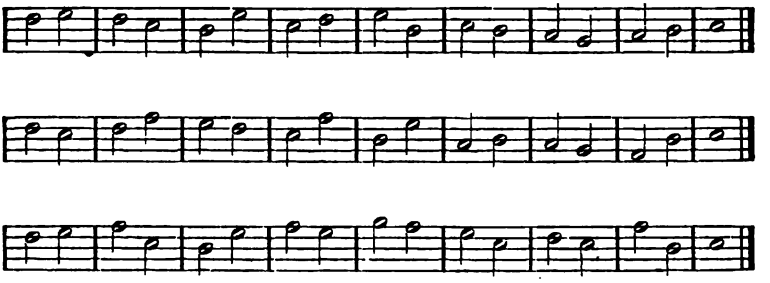


gern vermeidet, liegt daran, dass man den Ton, der als das Ziel der Bewegung betrachet wird, den Schlusston, nicht vorweg nimmt.

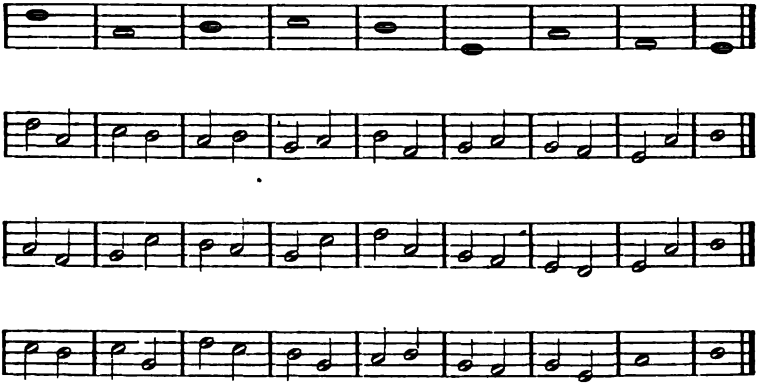
27. Falsche Quinten und Octaven der guten Takttheile werden

Digitized by Google

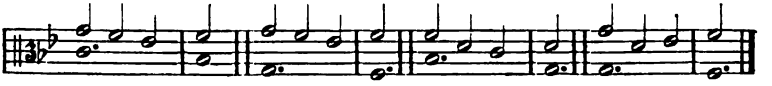
Phrygisch.



firmus.

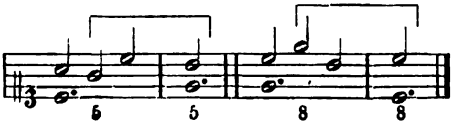


auch durch zwei Zwischentöne nicht aufgehoben, gleichviel ob diese stufenweise fortschreiten oder springen.



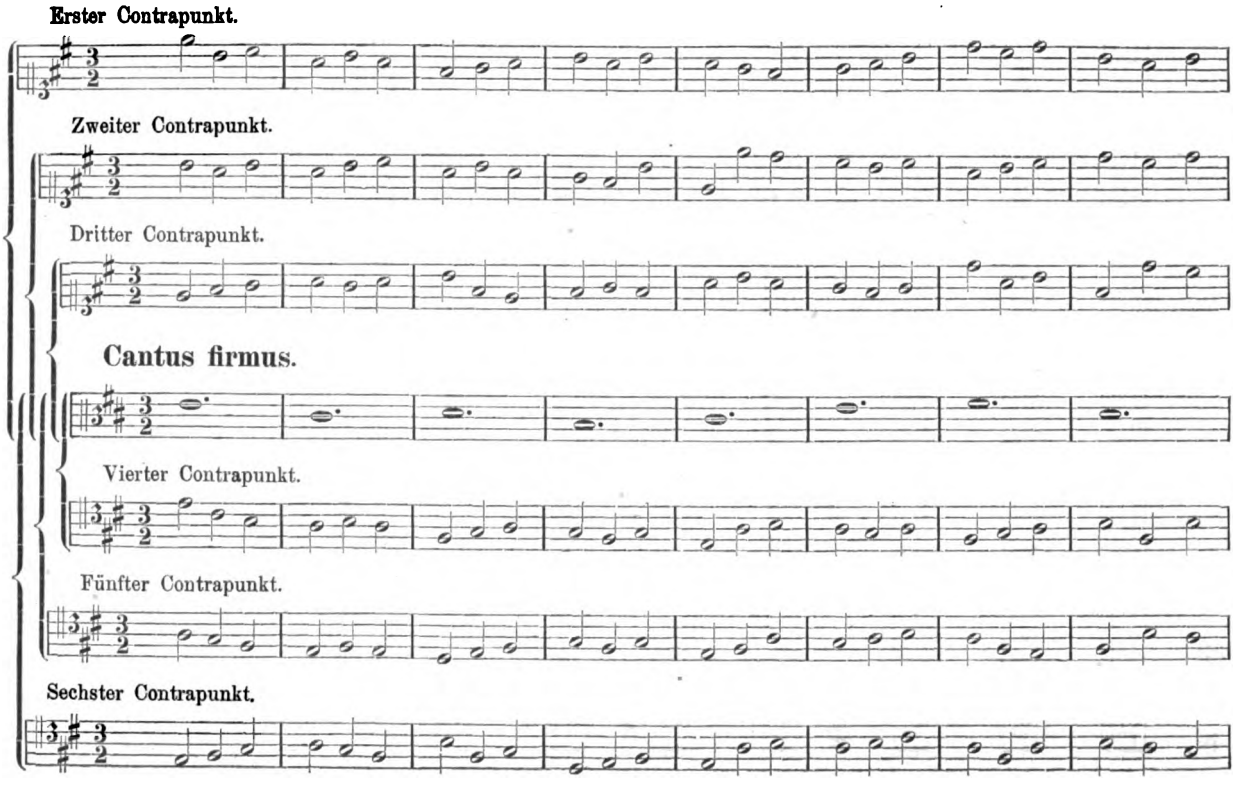
Falsche Quinten. Falsche Octaven.

28. Falsche Quinten und Octaven sind auch zwischen dem zweiten und folgenden ersten Takttheil zu vermeiden.

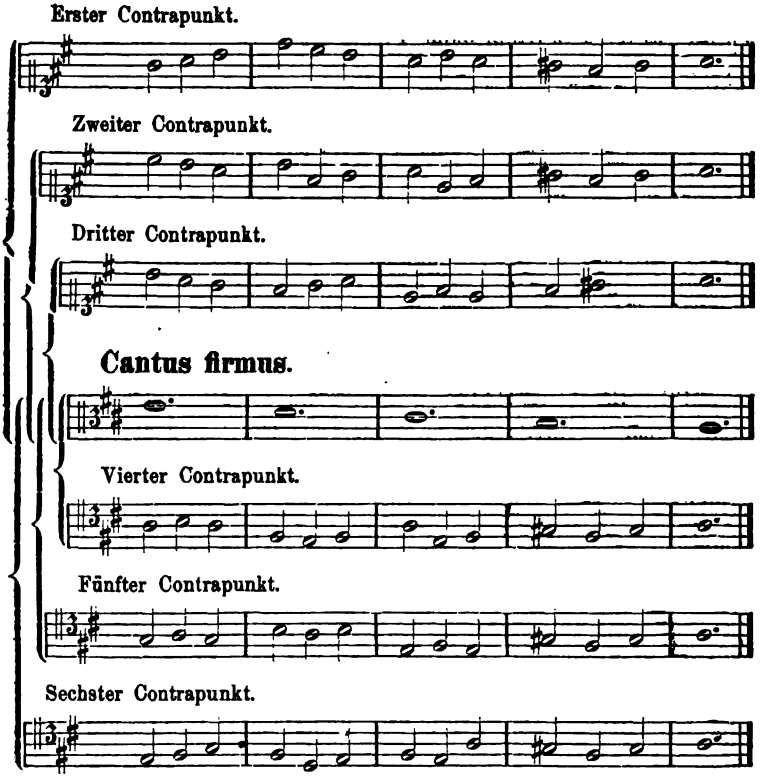


Digitized by Google

Muster 4. Mixolydisch.

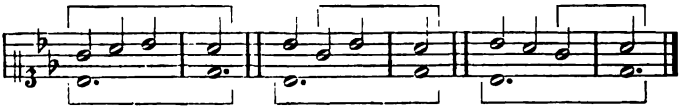


Digitized by Google

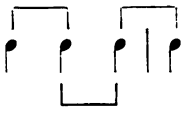


29. Grade Bewegung in eine vollkommene Consonanz wird zwischen jedem der drei Takttheile und dem folgenden ersten Takttheil berechnet.

Falsch:



Zu Grunde liegt dieser Behandlungsweise des dreitheiligen Taktes die Auffassung desselben: als bestehend aus ineinander geschobenen zweitheiligen Takten.



Digitized by Google

Wie bei der vorigen Aufgabe reicht hier eine Quarte oder ein grösseres Intervall hin, die Fehler zu vermeiden, nicht aber eine Terz.

Vierte Aufgabe.

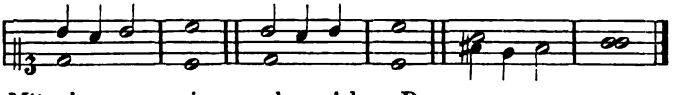
Contrapunktire drei Noten gegen eine. Muster 4 siehe vorstehend S. 22, 23.

§ 10.

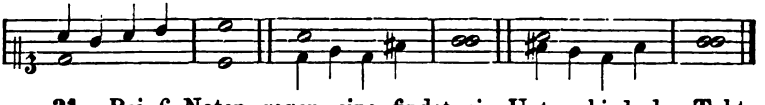
Vierte Gattung des Contrapunktes im zweistimmigen Satz. Vier und sechs Noten gegen eine.

30. Bei vier Noten gegen eine muss die erste und dritte consoniren, die zweite und vierte darf als Durchgang dissoniren.

Bei der Cadenz sind wieder rhythmische Varianten statthaft.



Mit vier gegen eine ergeben sich z. B.



31. Bei 6 Noten gegen eine findet ein Unterschied der Taktart statt.

Im zweitheiligen Takt (z. B $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{8}$, vgl. Elementarlehre § 85) consonirt die erste und vierte; die zweite, dritte, fünfte und sechste sind denselben Vorschriften unterworfen, wie die schlechten Takttheile bei drei Noten gegen eine. Wir haben hier also: zweimal drei gegen eine.

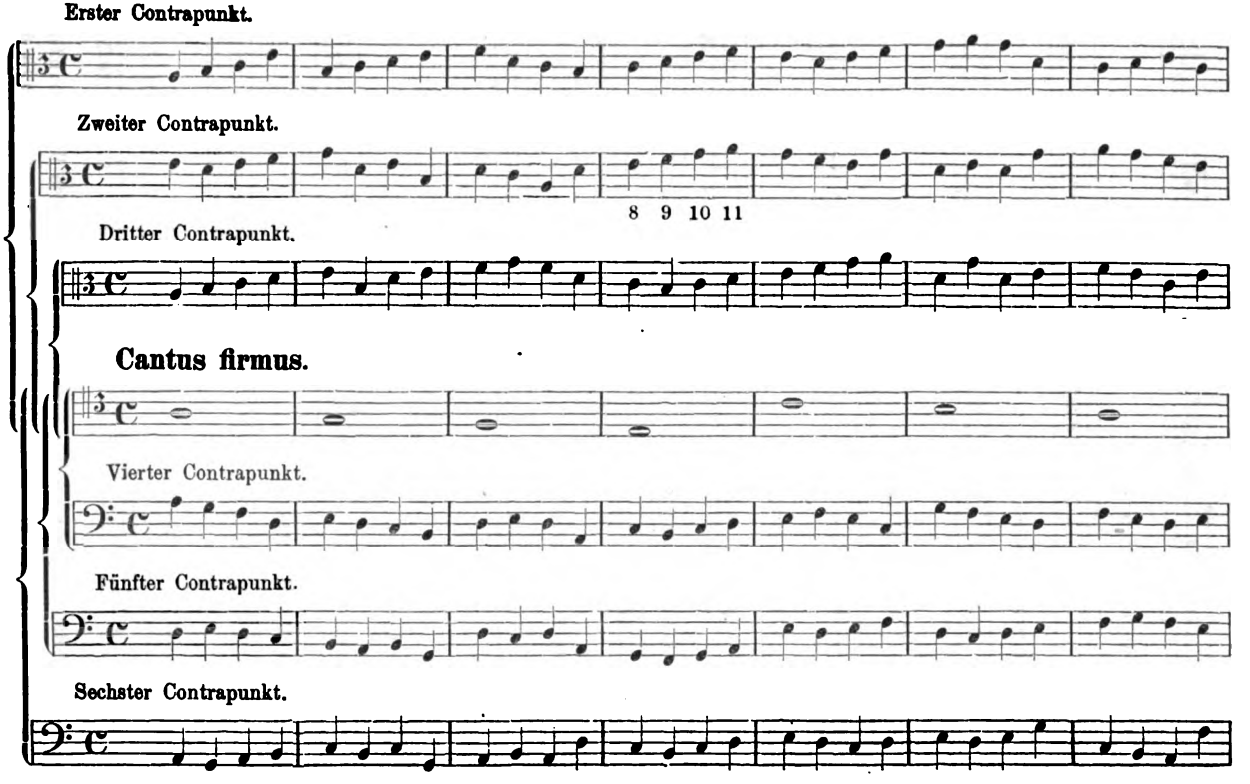
32. Im dreitheiligen Takt (z. B. $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$) consonirt die erste, dritte, fünfte; die zweite, vierte, sechste können als Durchgänge dissoniren. Wir haben hier also: dreimal zwei gegen eine.

Fünfte Aufgabe.

Contrapunktire vier und sechs Noten gegen eine.

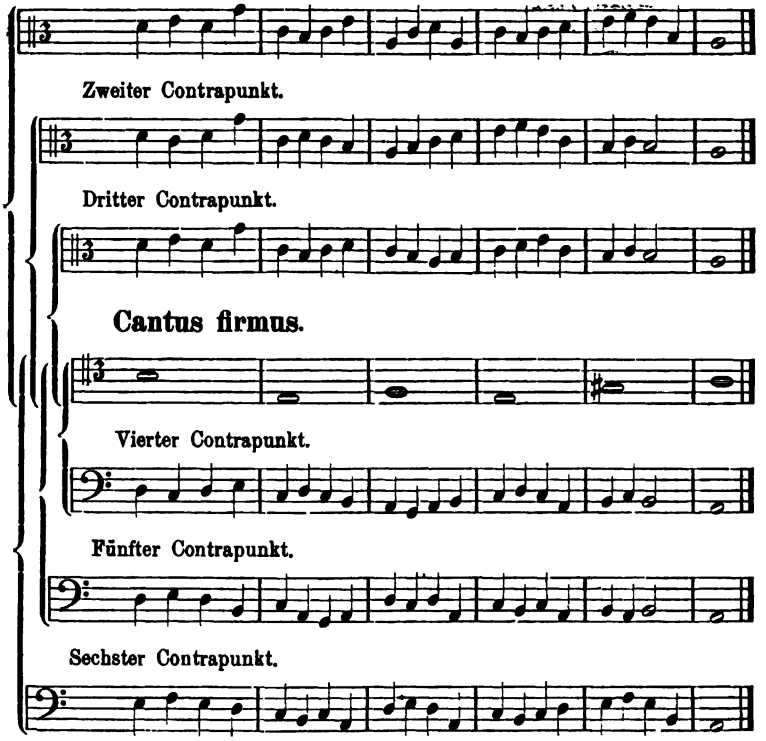
Digitized by Google

Muster 5. Aeolisch.



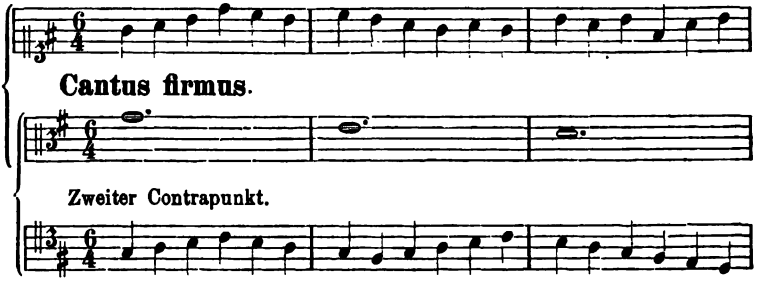
Digitized by Google

Erster Contrapunkt.



Muster 6. Jonisch.*)

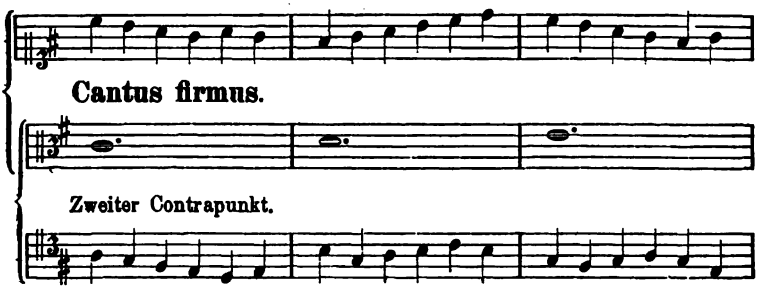
Erster Contrapunkt.



*) Der Raumersparniss halber werden die noch folgenden Muster einfach gegeben. Der Schüler aber hat seine Arbeiten nach wie vor dreifach auszuführen. Mit dem zweistimmigen Satz hört diese Art der Arbeit von selbst auf.

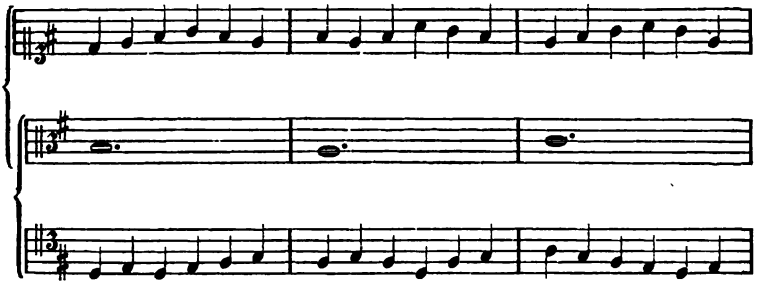
Digitized by Google

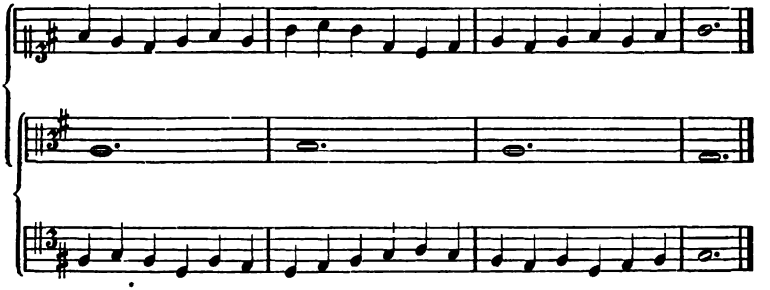
Erster Contrapunkt.



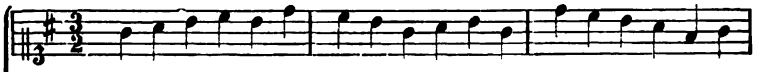
Cantus firmus.

Zweiter Contrapunkt.

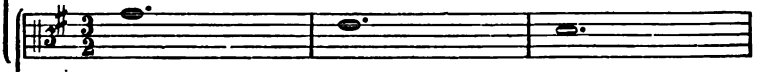




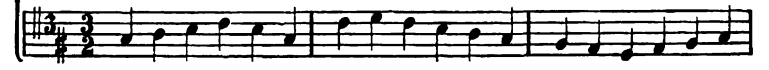
Erster Contrapunkt.



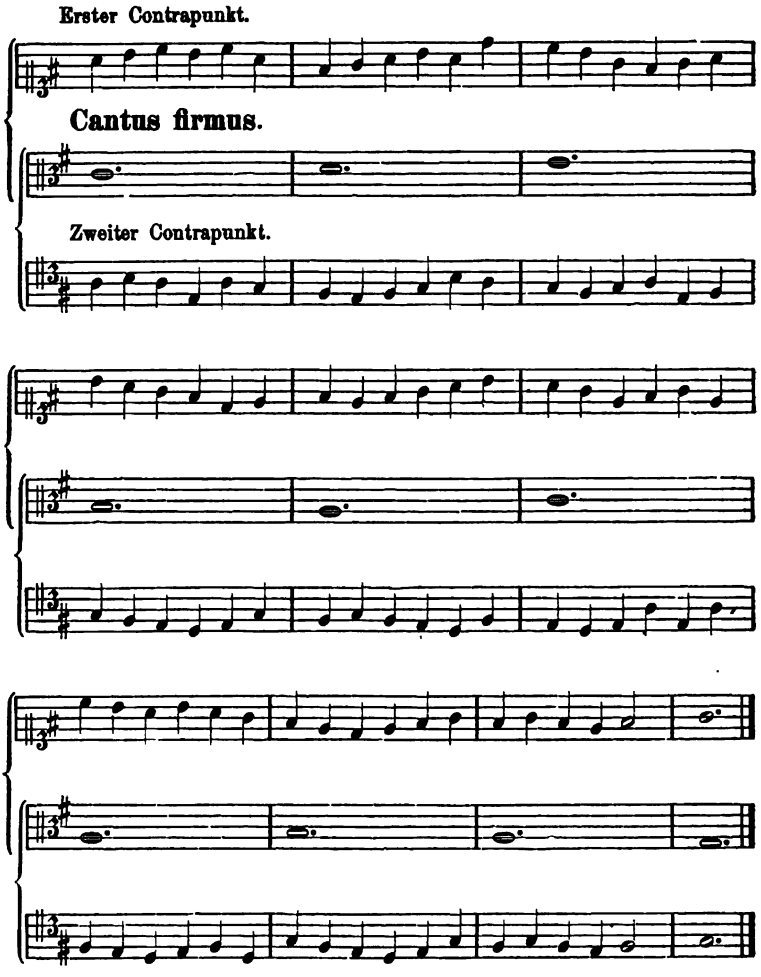
Cantus firmus.



Zweiter Contrapunkt.



Digitized by Google

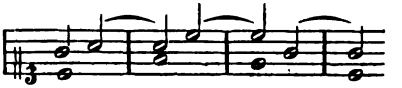


§ 11.

Fünfte Gattung des Contrapunktes im zweistimmigen Satz. Bindungen (Ligaturen) im Contrapunkt. „Gebundener Contrapunkt." Vorhalte

Wir kommen jetzt zu der Gattung, in welcher der Contrapunkt sich synkopirter Noten bedient. Es sind dies im zweitheiligen Takte Syncopen zwischen dem schlechten zweiten und guten ersten Takttheil.

Digitized by Google



Solche Synkopen nennt man Bindungen, Ligaturen, den Contrapunkt, in welchem sie vorkommen, gebundenen Contrapunkt.

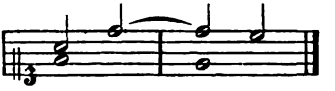
33. Die gebundene Note muss entweder gegen beide Takte des Cantus firmus consoniren, wie in obigem Beispiel, oder auf dem guten Takttheil als Vorhalt dissoniren, als solcher vorbereitet sein, und sich stufenweise abwärts in eine Consonanz auflösen.

Der Vorhalt hat drei Momente:

1) Vorbereitung, d. i. Auftreten desselben Tones in derselben Stimme als Consonanz.

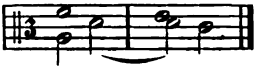
2) Dissonanz des angebundenen Vorhaltes gegen die gegebene Stimme.

3) Auflösung des dissonirenden Vorhaltes stufenweise abwärts in eine Consonanz.

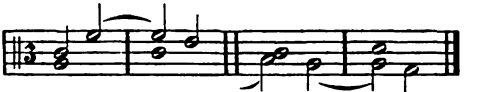


Vrbrtg. Disson. Auflösung.

34. Von den Dissonanzen gebraucht man die Septime nur in der Oberstimme als Vorhalt (siehe vorstehend), die Secunde nur in der Unterstimme:



die reine Quarte dagegen wird in Ober- und Unterstimme gebraucht, wiewohl lieber in der Oberstimme.



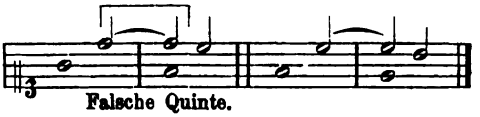
Quarte Quarte

Die übermässige Quarte und die verminderte Quinte sind nur ausnahmsweise als dissonirende Vorhalte zu gebrauchen, weil beide Intervalle immer den aufsteigenden Leitton der Tonart enthalten, und diesen seiner Natur zuwider, hier abwärts auflösen müssen. Früher waren sie als Tritonus verpönt.

Digitized by Google

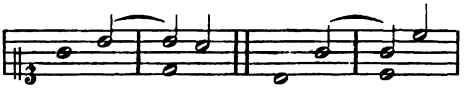
Ueber die Fortschreitungen gelten bei Bindungen folgende Vorschriften:

35. Falsche Quinten und Octaven sind auf den schlechten Takttheilen verboten, d. h. zwischen den Consonanzen der schlechten Takttheile.



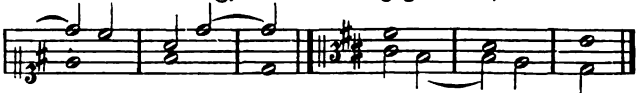
Falsche Quinte.

36. Mit grader Bewegung in Quinte und Octave ist es zwar nicht so genau zu nehmen, doch ist dieselbe zwischen den schlechten Takttheilen besser zu vermeiden als zu suchen.



Es ist erlaubt den ersten Takt mit einer halben Pause zu beginnen.

In Fällen, wo sich durchaus keine Bindung ergeben will, greift man zur zweiten Gattung, zwei Noten gegen eine, zurück.



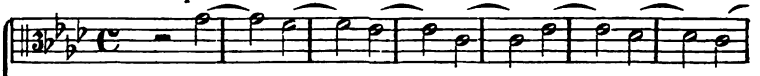
Im zweiten Fall würde die Bindung g—g falsche Quinten auf den schlechten Takttheilen ergeben.

Sechste Aufgabe.

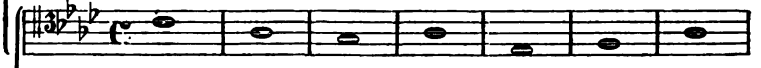
1) Contrapunktire Bindungen im zweitheiligen Takt.

Muster 7. Phrygisch.

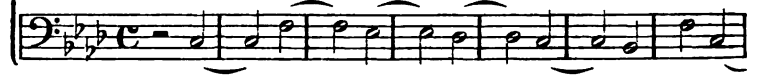
Erster Contrapunkt.



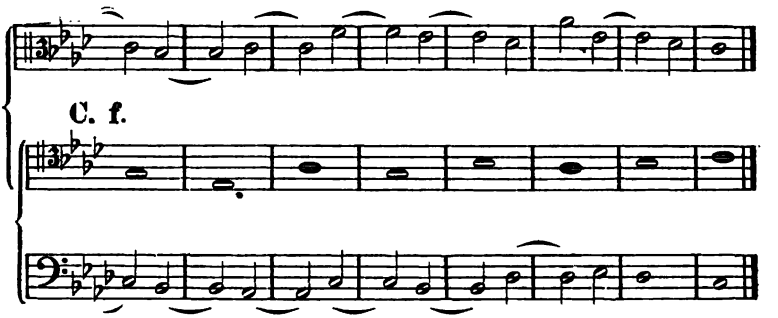
Cantus firmus.



Zweiter Contrapunkt.

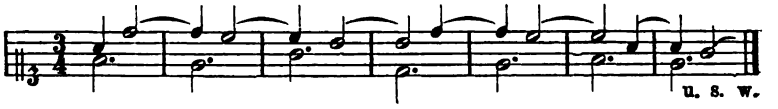


Digitized by Google

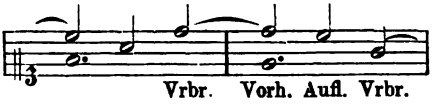


37. Im dreitheiligen Takt gelten dieselben Vorschriften über die Bindungen im allgemeinen, wie auch über die Vorhalte, nur fällt hier die Auflösung auf einen besonderen Takttheil, den zweiten, und die vorbereitende Consonanz auf den dritten.

In den folgenden Takten ist zwar das vorige Verhältniss hergestellt, aber auch in contrapunktischer Hinsicht keine neue Aufgabe gewonnen, sondern nur die vorige wiederholt.



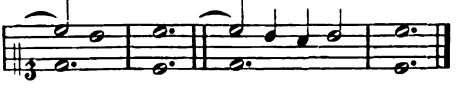
In der neuen Aufgabe gestalten sich also die drei Momente des Vorhaltes auf folgende Art:



38. Der Vorhalt darf nicht länger sein, als die Note, an die er gebunden wird, also ebenso lang oder kürzer.

Der Vorhalt darf nicht kürzer sein als die Hälfte der Note, an die er gebunden ist.

Bei der Cadenz ist wieder nöthigenfalls eine kleine rhythmische Veränderung gestattet.

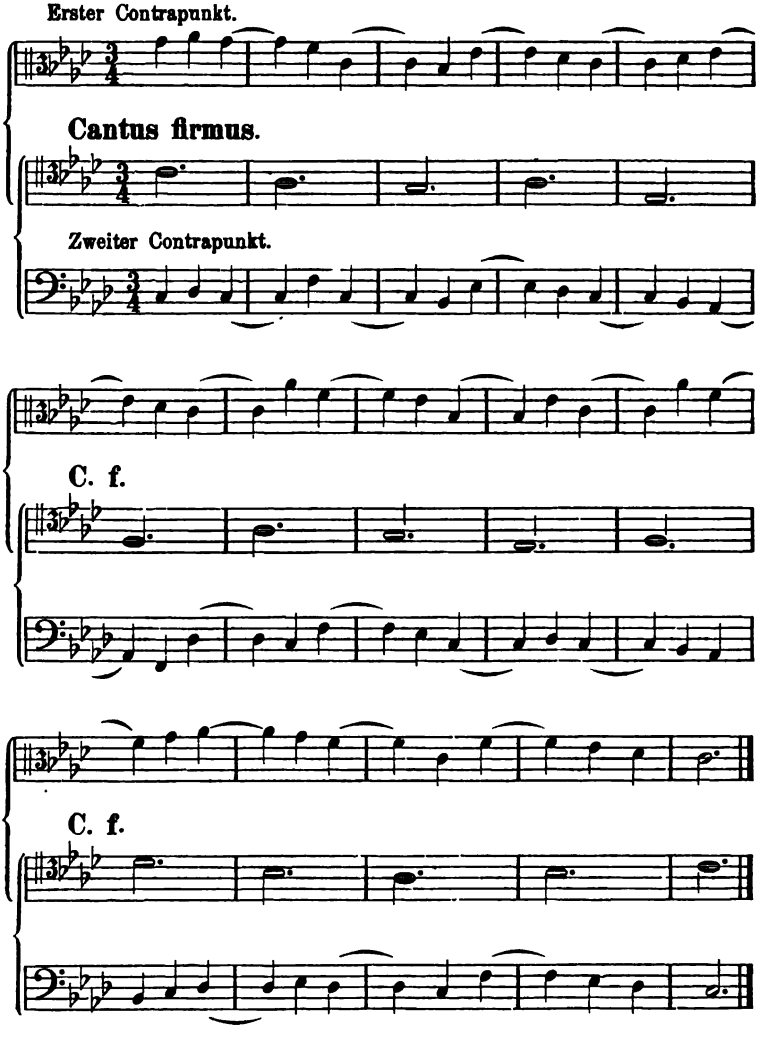


Sechste Aufgabe.

2) Contrapunktire Bindungen im dreitheiligen Takt.

Digitized by Google

Muster 7a. Phrygisch.



§ 12.

Sechste Gattung des Contrapunktes im zweistimmigen Satz.
Gemischter Contrapunkt.

Gemischt nennt man einen Contrapunkt, der sich in beliebigen

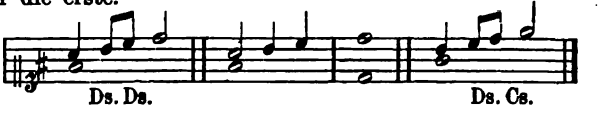
Digitized by Google

Notengattungen bewegt, nach dem Ermessen des Componisten die verschiedenen Gattungen verbindend.

Bindungen überhaupt, besonders aber dissonirende (Vorhalte) gelten von Alters her für eine „Zierde des Contrapunktes." Besonders die Cadenz vollzieht man selten ohne eine dissonirende Bindung.

Hier ist auch der § 11,38 gegebenen Vorschrift über das rhythmische Verhältniss der gebundenen Noten zu gedenken.

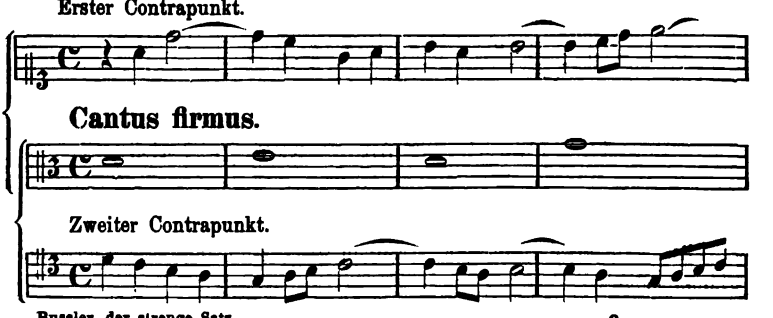
So wie es im dreitheiligen Maſse gestattet war, die zweite oder die dritte, auch die zweite und dritte als Durchgang dissoniren zu lassen, so ist es auch im zweitheiligen Maſse gestattet, zwei kleinere Noten des schlechten Takttheiles gegen eine grössere des guten Takttheiles dissoniren zu lassen, so dass also entweder beide dissoniren, oder nur die erste.



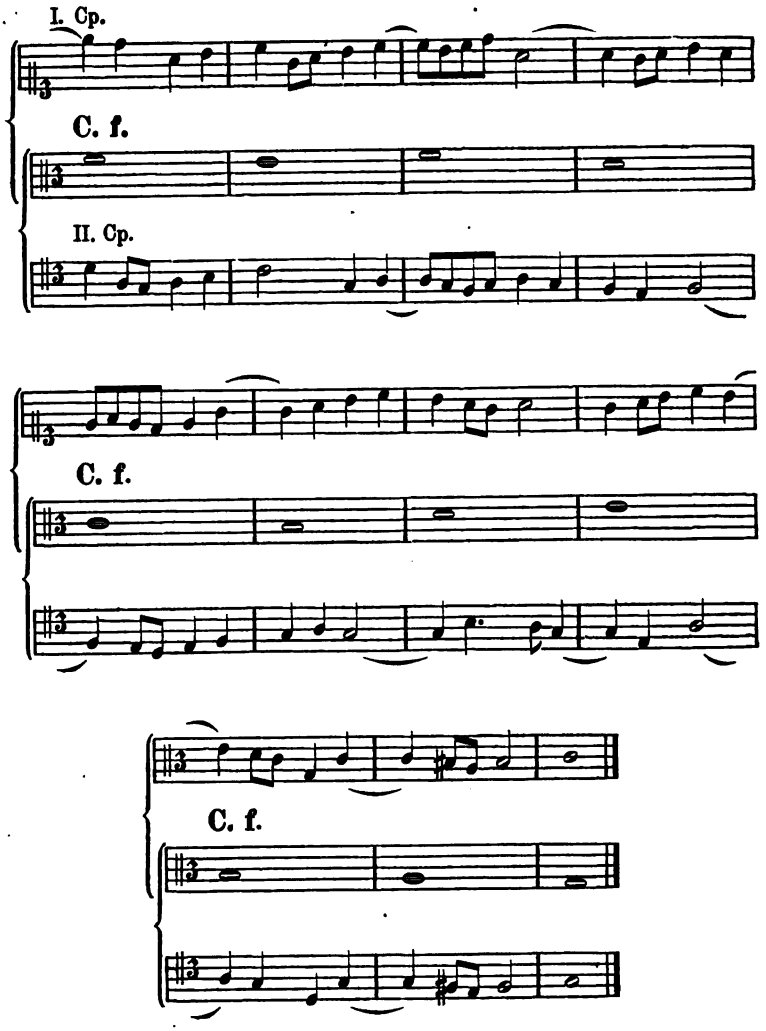
Uebrigens hüte sich der Schüler vor dem Irrthum, es müsse in solchen Sätzen durch die Bewegung des Contrapunktes immerwährend die Takteintheilung markirt werden. Dadurch würde er in den Fehler verfallen zu immer kleineren Notengattungen zu greifen, um es nicht an Mannichfaltigkeit fehlen zu lassen. Vielmehr soll Bewegung und Ruhe angemessen abwechseln, und auch nach lebhafterer Bewegung wieder Ruhe eintreten.

Je mehr es gelingt, unter den hier gegebenen schweren Bedingungen, dem Contrapunkte natürlichen Fluss zu verleihen, desto besser ist die Arbeit ausgeführt. Mit Kompositionen haben wir es auch hier nicht zu thun, sondern mit Uebungen.

Muster 8. Mixolydisch.



Digitized by Google



C. Der dreistimmige strenge Satz.

§ 13.

39. Im dreistimmigen strengen Satz sind folgende Zusammenklänge erlaubt:

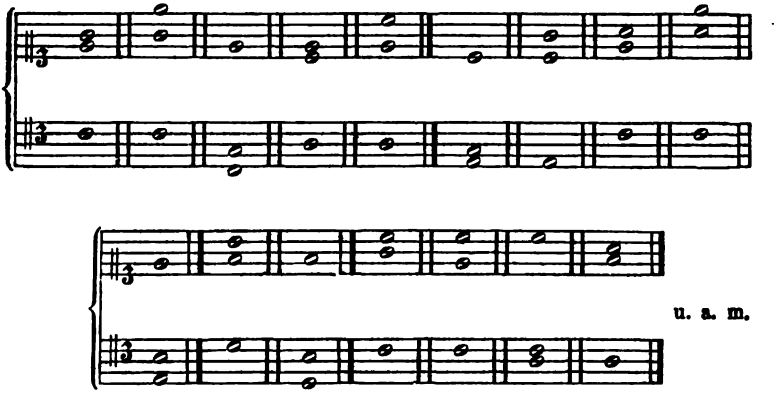
Digitized by Google

1) Der grosse und kleine Dreiklang,

2) Die erste Umkehrung beider Accorde,

3) Die erste Umkehrung des verminderten Dreiklanges, d. i. der Sextaccord mit kleiner Terz und grosser Sexte,

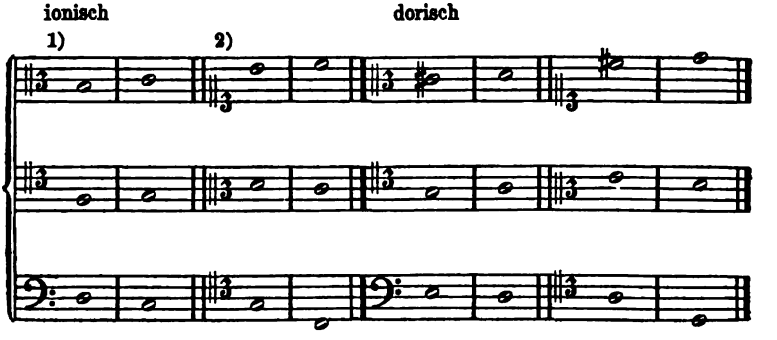
4) Alle im zweistimmigen Satz erlaubten Zusammenklänge, nachdem sie durch Verdoppelung eines Tones dreistimmig geworden sind.



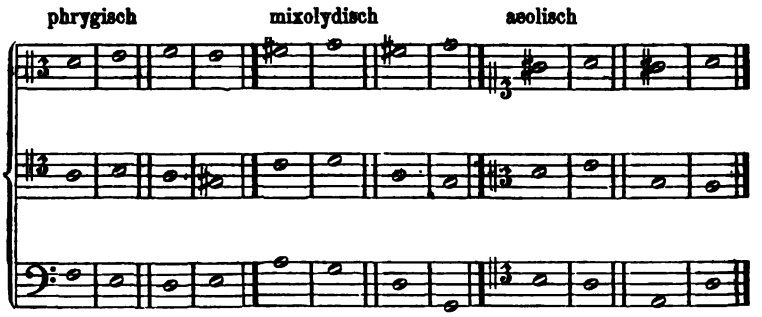
u. a. m.

Man ersieht aus dieser Zusammenstellung, dass sowohl das Intervall der reinen als das der übermässigen Quarte und deren Umkehrung, der verminderten Quinte, im dreistimmigen Satz als Zusammenklang vorkommen kann; jedoch nur zwischen den beiden Oberstimmen, nie zwischen der Unterstimme und einer von beiden Oberstimmen. Quartsextaccorde kommen also nicht vor.

Die Cadenzen sind im dreistimmigen strengen Satz folgende:

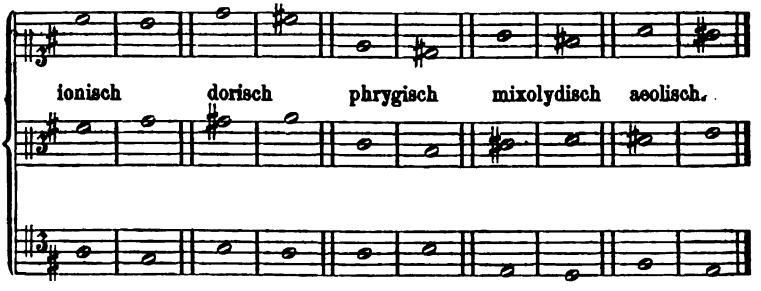


Digitized by Google



Der letzte Zusammenklang, Schlussaccord, enthält nur in der zweiten phrygischen Cadenz die (grosse) Terz, in allen übrigen entweder nur den Grundton, oder Grundton und Quinte, zwei vollkommene Consonanzen. Die alten Meister bevorzugten immer diese Schlüsse.

Wenn indessen beide Unterstimmen die vollständige zweistimmige Cadenz enthalten, sei es hier gestattet, sich in der Oberstimme einer unvollkommenen Cadenz mit der Terz der Tonart zu bedienen. Im eigentlichen Kunststil des strengen Satzes war im Schlussaccord nur die grosse Terz erlaubt. Hierin muss indessen dem Lehrer freie Hand gelassen bleiben. Beim Selbstunterricht folge man dem Beispiele der Alten.



Die dritte (phrygische) Tonart schliesst nie mit der kleinen Terz.

Die phrygische Tonart ist auch die einzige, welche sich bei der Cadenz im Bass des aufsteigenden Leittons bedient. In den anderen Tonarten hat der Bass entweder die Dominante oder die abwärts fortschreitende Secunde vor dem Schlusston, wie die vorstehenden Beispiele zeigen.

Digitized by Google

Man kann also in der tiefsten Stimme nur solche Cantus firmus gebrauchen, welche die Cadenz abwärts bilden.

Bilde diese Cadenzen in allen Tonarten und Vorzeichnungen.

40. Bei allen Cadenzen, in denen die dritte Stimme von der Quinte (Dominante) der Tonart in den Grundton führt, ist die grade Bewegung in die Oktave (auch in den Einklang) unvermeidlich und gestattet, aber nur in der Cadenz und nur in diesem Falle.

41. Der erste Zusammenklang ist ein grosser oder kleiner Dreiklang oder besteht aus zwei vollkommenen Consonanzen, z. B. reine Quinte und Octave, Einklang und Quinte, Einklang und Octave.

Im Uebrigen gelten für die Gattungen des dreistimmigen Satzes ganz dieselben Regeln, die vom einstimmigen und zweistimmigen Satze her bekannt sind.

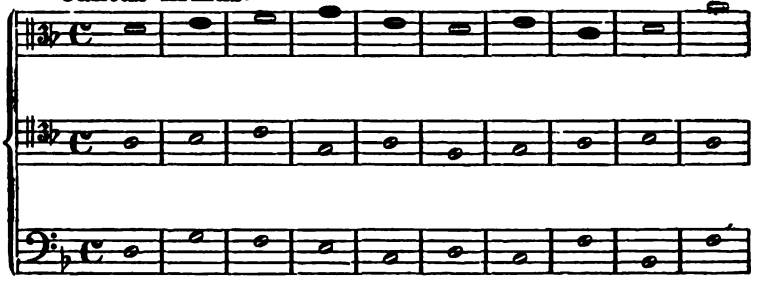
Alle Arbeiten sind daher an diesen zu prüfen.

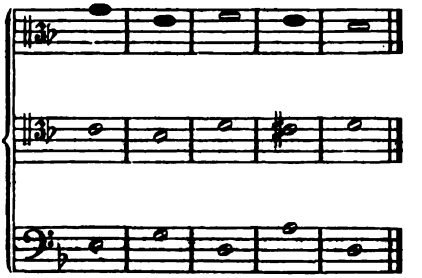
Achte Aufgabe.

Contrapunktire im dreistimmigen Satz Note gegen Note.

Muster 9. Aeolisch.

Cantus firmus.



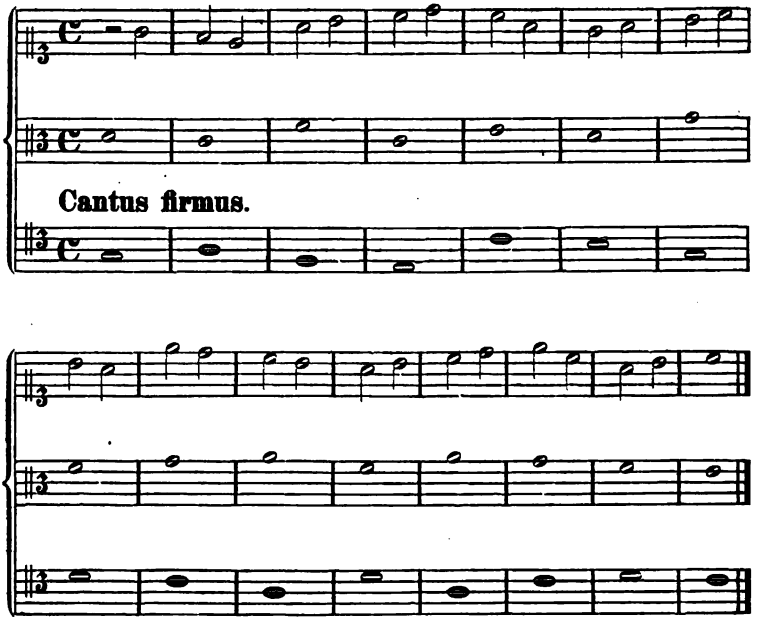


Digitized by Google

Neunte Aufgabe.

Contrapunktire im dreistimmigen Satz zwei Noten gegen eine. Bei dieser Aufgabe haben immer zwei Stimmen ganze Noten, eine: halbe.

Muster 10. Jonisch.



Zehnte Aufgabe.

Contrapunktire im dreistimmigen Satze drei gegen eine. Bewegung immer nur in einer Stimme.

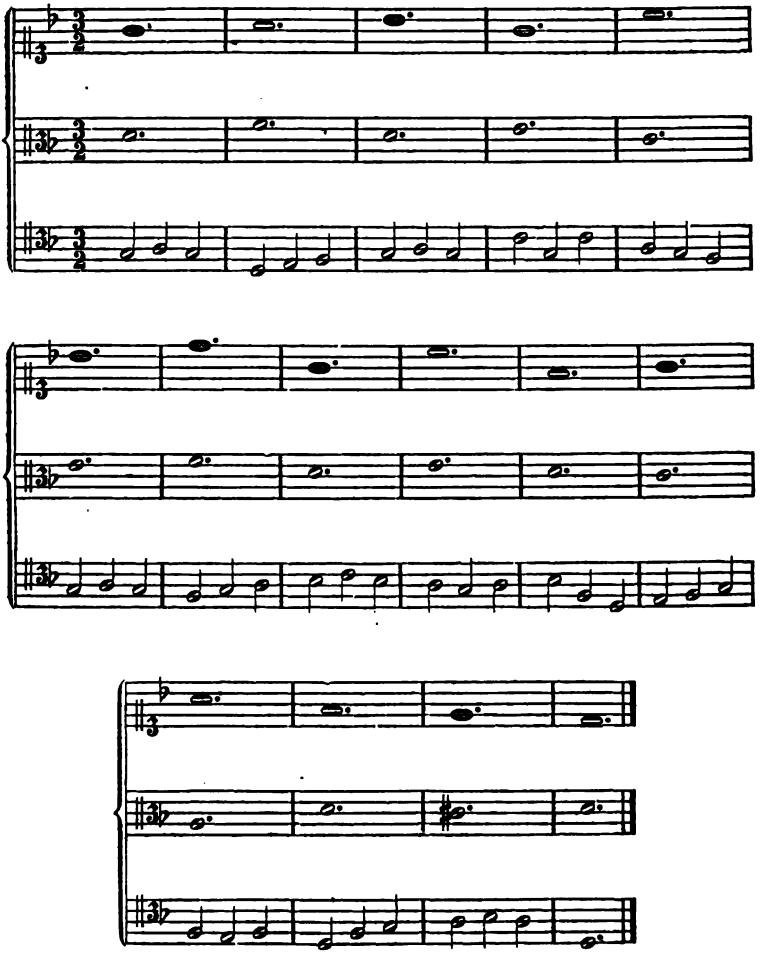
Es sei hier daran erinnert, dass die auf- und abwärts gerichteten Durchgänge immer den rückgängigen vorzuziehen sind.

Anmerk. Das von einigen Lehrern des strengen Satzes beliebte Verfahren, die Bewegung aus einer Stimme in die andere übergehen zu lassen, erleichtert zwar die Arbeit, ist aber auch viel weniger übend.

Digitized by Google

Muster 11. Aeolisch.

Cantus firmus.



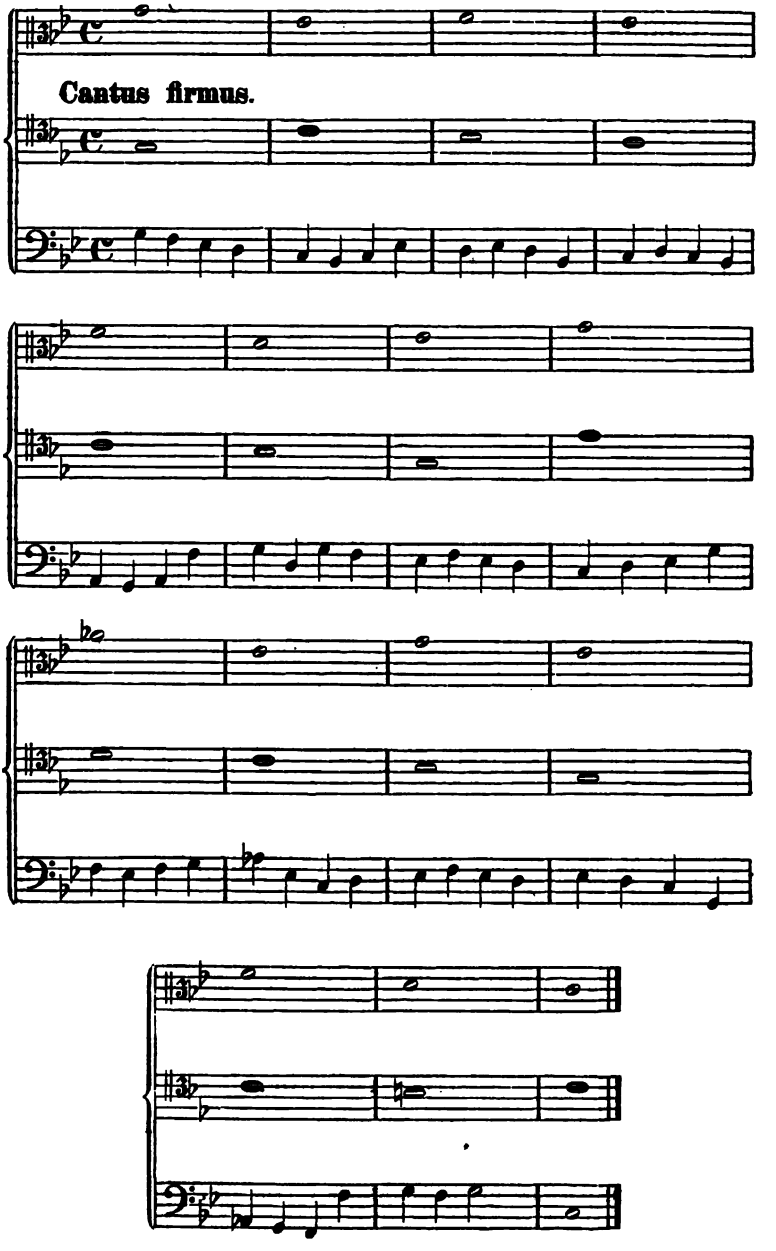
Elfte Aufgabe.

Contrapunktire im dreistimmigen Satz vier und sechs Noten gegen eine. Bewegung nur in einer Stimme.

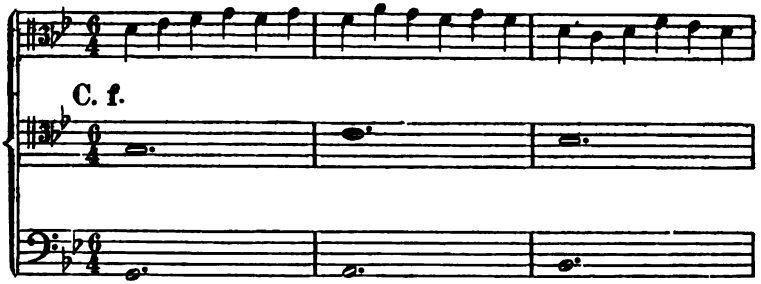
Hier müssen alle guten Takttheile consoniren.

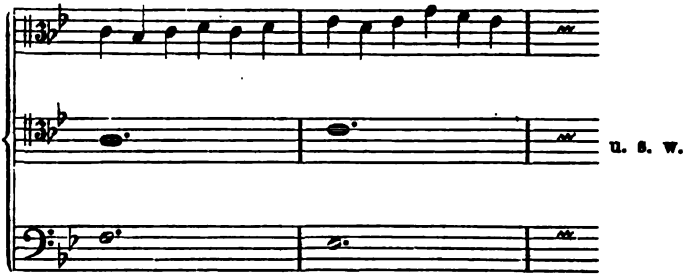
Digitized by Google

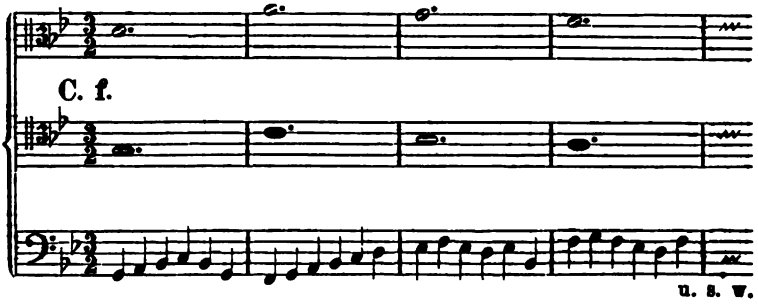
Muster 12. Dorisch.



Digitized by Google







Zwölfte Aufgabe.

Contrapunktire im dreistimmigen Satz gleichzeitig:

1) 2 und 4 gegen eine,

2) 2 und 6 gegen eine,

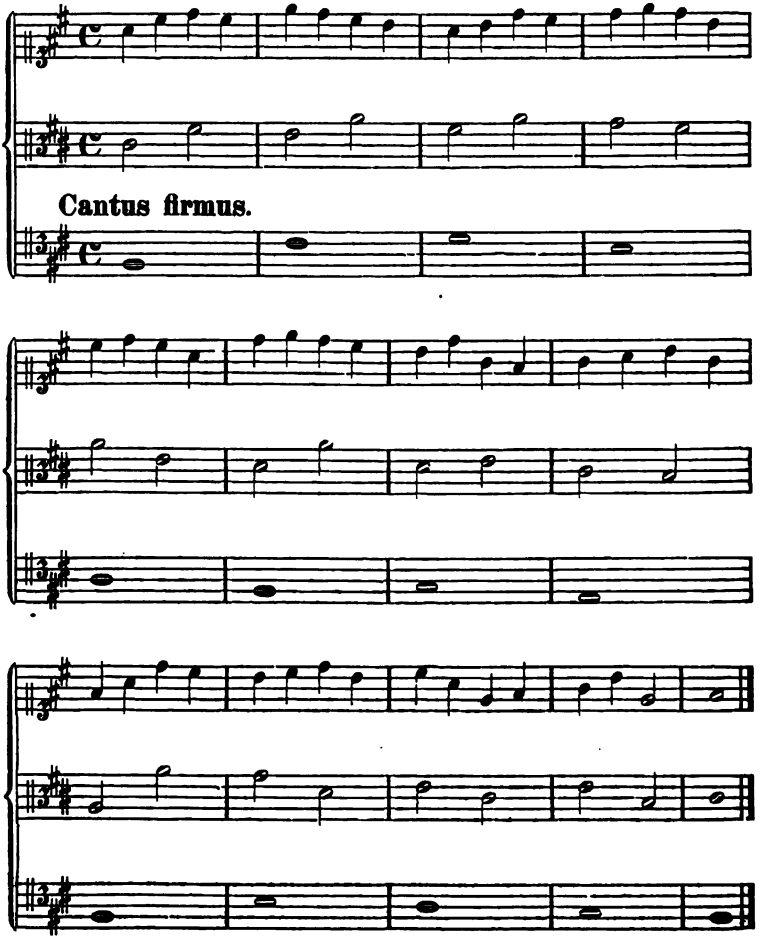
3) 3 und 6 gegen eine.

Bei 1) hat also der Cantus firmus Ganze, der eine Contrapunkt Halbe, der andere Viertel. Bei 2) hat der Cantus firmus $o\cdot$, der eine

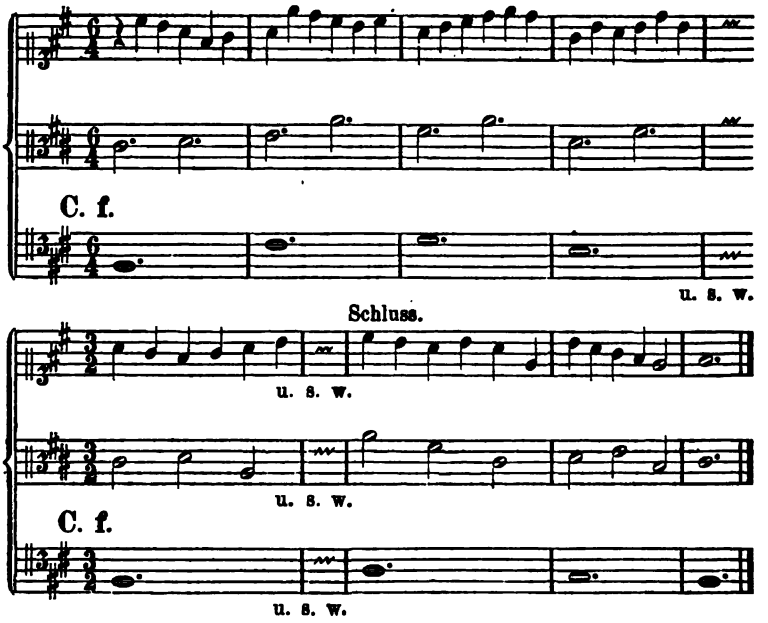
Digitized by Google

Contrapunkt 𝅗𝅥., der andre Viertel. Bei 3) hat der Cantus firmus 𝅝., der eine Contrapunkt 𝅗𝅥, der andre Viertel. Selbstverständlich könnte man dieselben Verhältnisse auch in anderen Notengattungen darstellen, z. B. im Dreivierteltakt durch punktirte Halbe, Viertel, Achtel; im Allabreve- (Zweieintel-) Takt durch Doppeltganze, Ganze und Halbe etc. Doch sind die zuerst angeführten Notengattungen für diese Art von Arbeiten am meisten in Gebrauch.

Muster 13. Phrygisch.



Digitized by Google



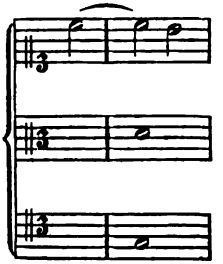
Die Uebungen zu dieser Aufgabe sind in nur geringer Anzahl, gleichsam versuchsweise, zu liefern, und können, nach Ermessen des Lehrers, auch gänzlich übergangen werden. Sie sind noch schwerer, als die vorhergehenden, ohne einen dieser Schwierigkeit entsprechenden Nutzen zu gewähren.

§ 14.

Bindungen im dreistimmigen Satz.

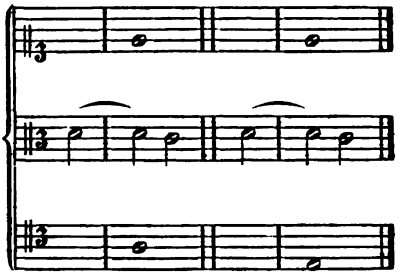
Die Bindungen geschehen im dreistimmigen Satz nach denselben Vorschriften, wie im zweistimmigen.

42. In der Oberstimme kann die dissonirende Septime gleichzeitig als Quarte zur dritten Stimme dissoniren.

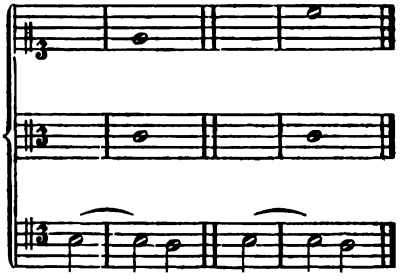


Digitized by Google

43. In der Mittelstimme kann die gegen die Oberstimme dissonirende Secunde gleichzeitig gegen die Unterstimme als Quarte oder Septime dissoniren.



44. In der Unterstimme kann die gegen die eine Oberstimme dissonirende Sekunde gleichzeitig gegen die andere als Quarte oder als None dissoniren.



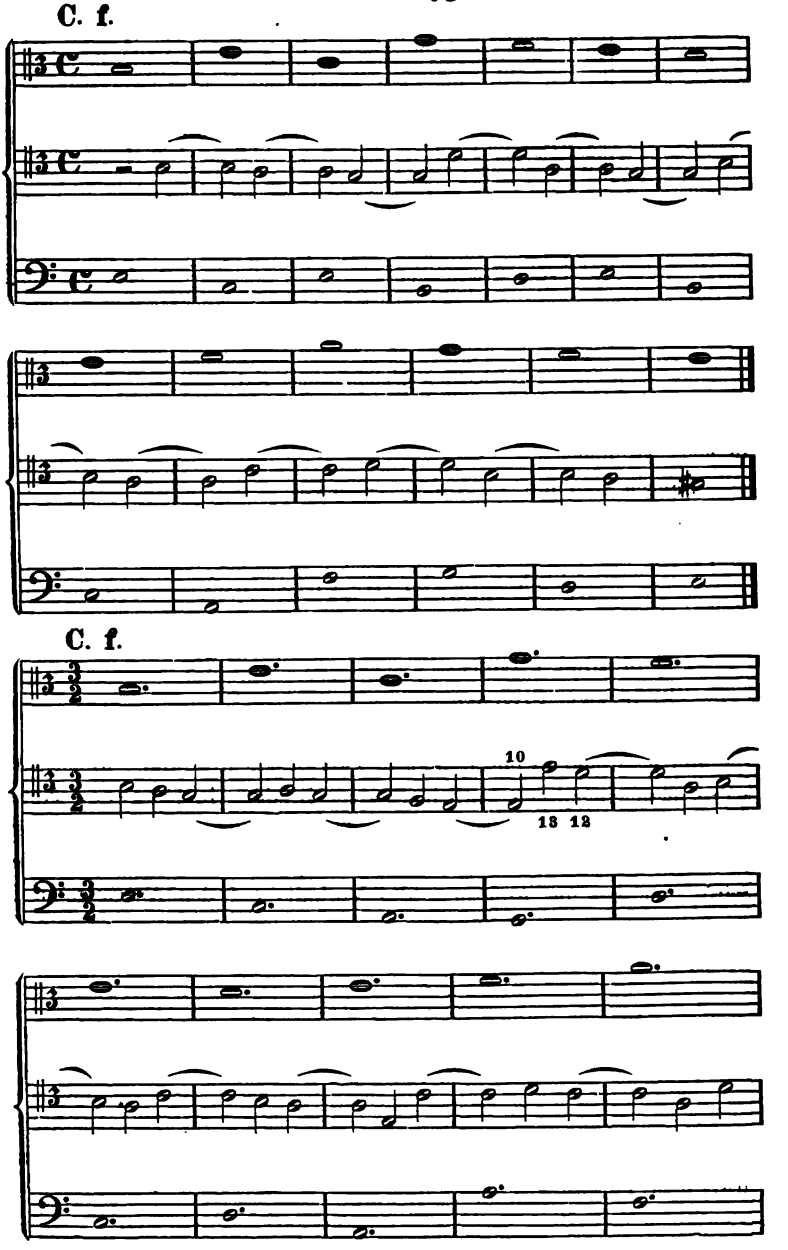
Der Unterschied, den die Harmonielehre (§ 35) zwischen None und Secunde, oder besser zwischen Secunden anderer und Secunden derselben Octave macht, und der dort für die Behandlung der Vorhalte von grossem Gewicht ist, fällt hier fort. Die None wird als Sekunde behandelt.

Dreizehnte Aufgabe.

Contrapunktire Bindungen in einer Stimme des dreistimmigen Satzes im zwei- und dreitheiligen Takt.

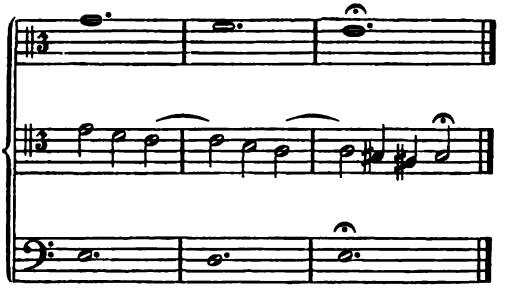
Digitized by Google

Muster 14. Phrygisch.



Digitized by Google

C. f.



§ 15.

Gemischter dreistimmiger Satz.

Der gemischte Contrapunkt befindet sich entweder in einer oder in zwei Stimmen.

Pausen sind nur zu Anfang gestattet.

Vierzehnte Aufgabe.

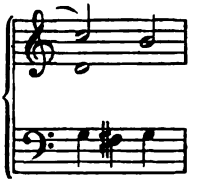
Bilde gemischte Contrapunkte im dreistimmigen Satz

1) in einer Stimme,

2) in zwei Stimmen.

Die erste Aufgabe ist die bei weitem wichtigere.

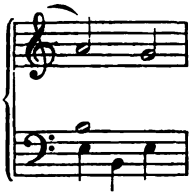
Im gemischten Contrapunkt in zwei Stimmen kann es wünschenswerth erscheinen, gelegentlich zu einer Bindung in längeren Noten eine Bewegung in kürzeren Noten festzuhalten. Dies ist gestattet, wenn die Bewegung durch einen rückgängigen Durchgangston erhalten wird, der bei der Auflösung des Vorhalts auf den Ausgangston in derselben Stimme zurückführt,



oder wenn der eingeschobene Ton entweder zum Cantus firmus und dem Vorhalt,

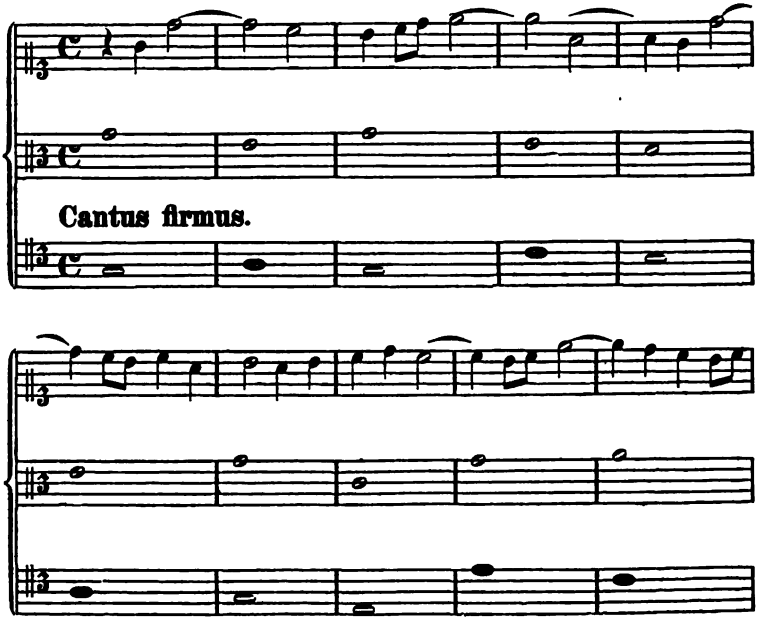
Digitized by Google

oder zum Cantus firmus und der folgenden Auflösung des Vorhaltes consonirt.

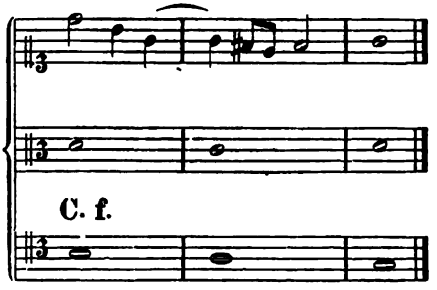


Doch haben wir es in allen drei Fällen mit Ausnahmen zu thun.

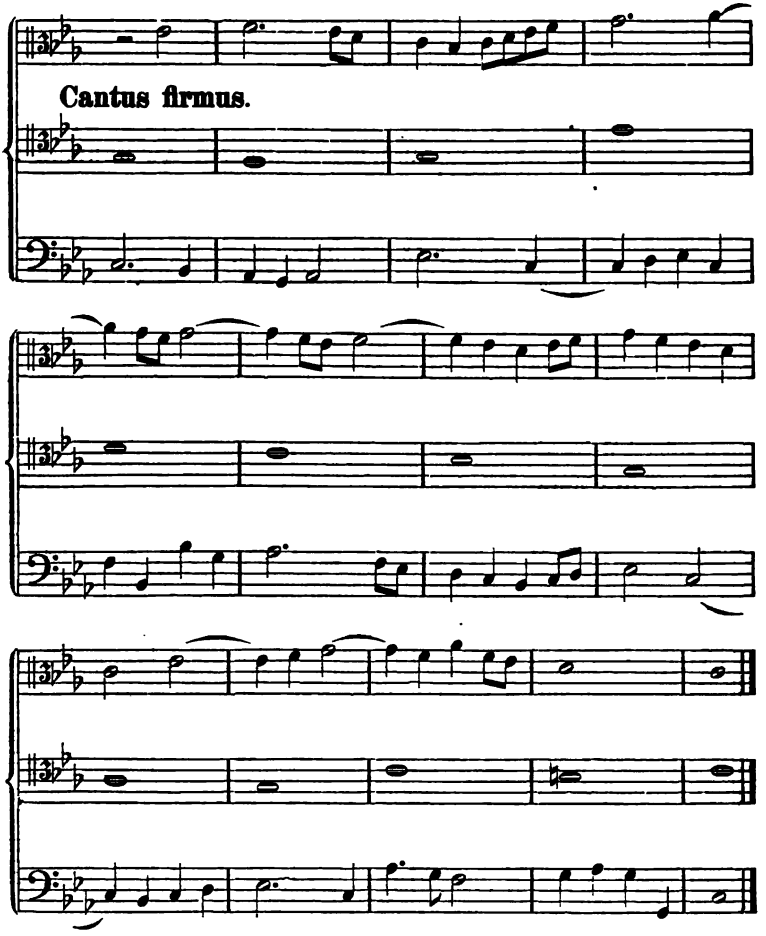
Muster 15. Mixolydisch.



Digitized by Google



Muster 16. Aeolisch.



Digitized by Google

D. Der vierstimmige strenge Satz.

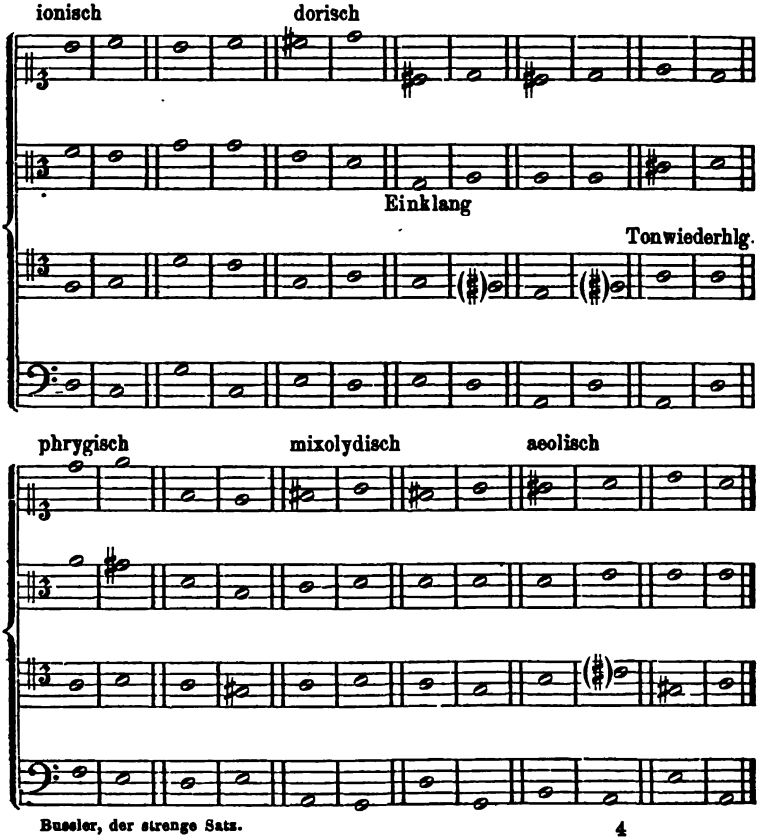
§ 16.

Im vierstimmigen Satz wiederholen sich dieselben Aufgaben, mit denselben Regeln und Ausnahmen, wie im dreistimmigen Satz.

45. Die Cadenz wird vierstimmig:

im ersten Accord durch Verdoppelung eines Tones; (doch wird in der ersten, zweiten, fünften und sechsten Tonart der Leitton, die grosse Septime der Tonart, nicht verdoppelt; in der dritten wird die abwärts gehende (kleine) Secunde nicht verdoppelt;)

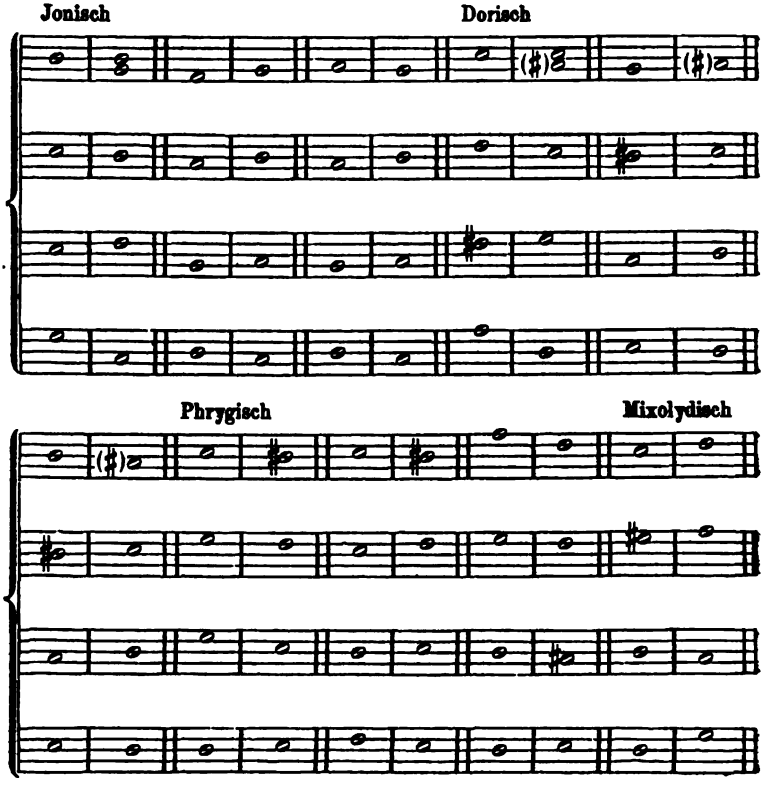
im zweiten Accord durch Vervollständigung des Dreiklanges, indem man diesem die fehlende Terz oder Quinte hinzufügt — oder Grundton oder Quinte verdoppelt.



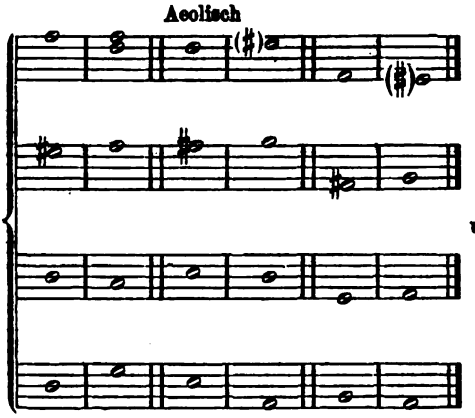
Digitized by Google

Wo die Unterstimmen die vollständige zweistimmige Cadenz schon haben, muss man sich in den Oberstimmen mit einer unvollkommenen Cadenz begnügen. Es darf dies umsomehr geschehen, als die vorliegenden Arbeiten nicht als selbständige abgeschlossene Musikstücke betrachtet werden müssen. Selbstverständlich ist dieser Fall nicht absichtlich herbeizuführen, sondern nur, wo es die Beschaffenheit des Cantus firmus nöthig macht, zu berücksichtigen. Besonders bei den späteren Gattungen bietet sich hierdurch eine Erleichterung der Arbeit, und kommt es nicht darauf an, wenn ausnahmsweise einmal ein Satz ohne Quinte, mit Terz in der Oberstimme schliesst. Vgl. Muster 20.

Unvollkommene Cadenzen,
deren man sich ausnahmsweise bedienen darf.



Digitized by Google



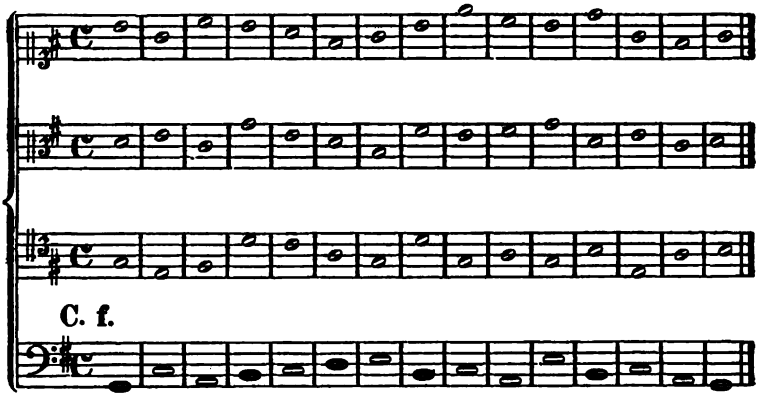
Der Bass bildet auch hier nie Cadenz mit dem aufsteigenden Leitton, ausgenommen in der phrygischen Tonart.

Bilde die Cadenzen in allen Tonarten und Vorzeichnungen.

Funfzehnte Aufgabe.

Contrapunktire im vierstimmigen Satz Note gegen Note.

Muster 17. Jonisch.



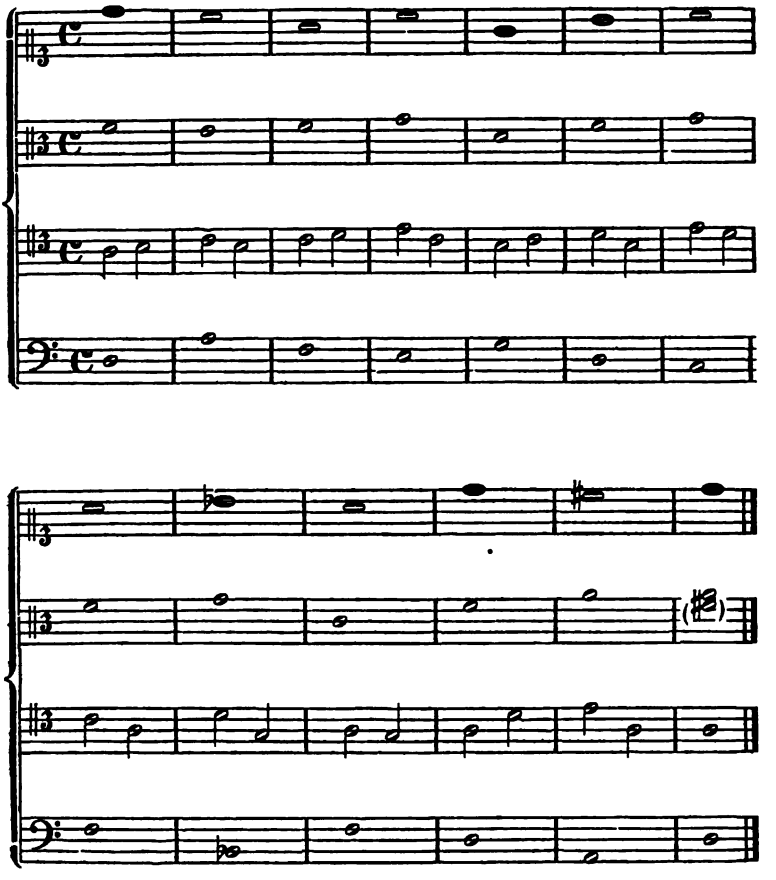
Sechszehnte Aufgabe.

Contrapunktire im vierstimmigen Satz zwei Noten gegen eine in einer Stimme gegen drei.

Digitized by Google

Muster 18. Dorisch.

C. f.

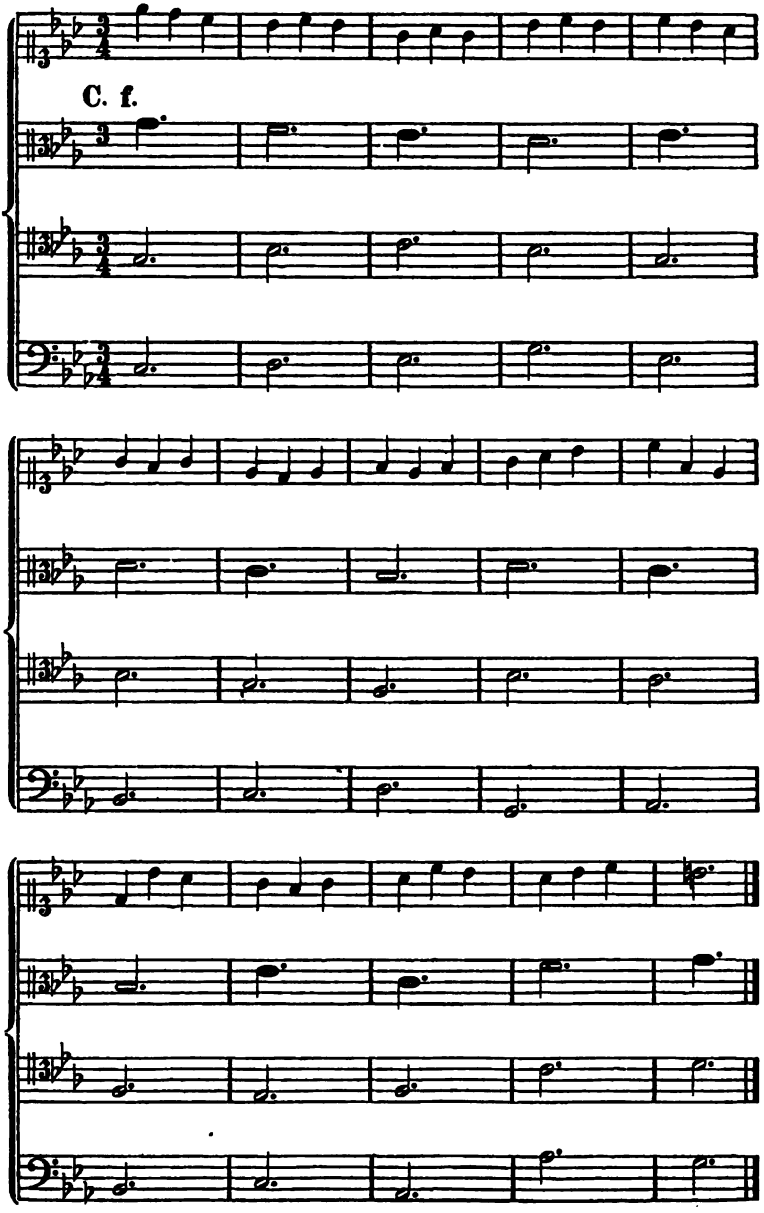


Siebzehnte Aufgabe.

Contrapunktire im vierstimmigen Satz drei Noten gegen eine in einer Stimme gegen drei.

Digitized by Google

Muster 19. Phrygisch.

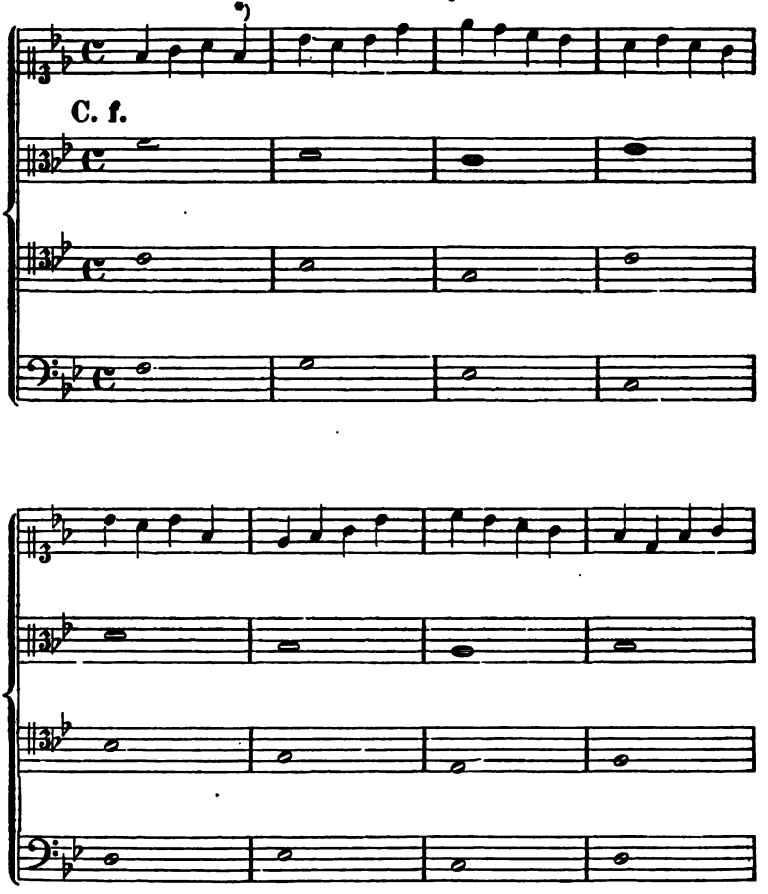


Digitized by Google

Achtzehnte Aufgabe.

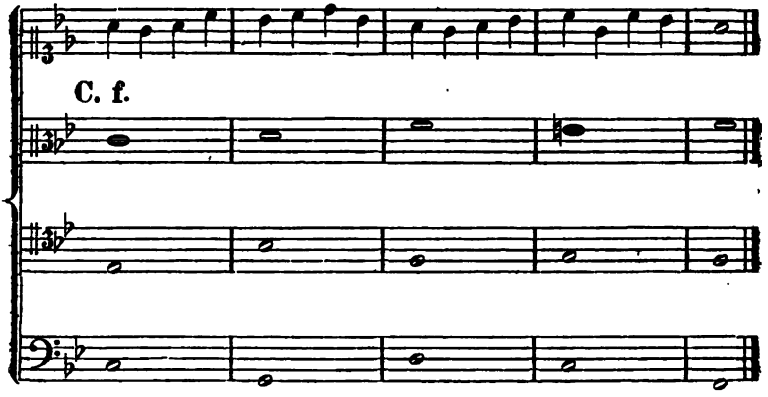
Contrapunktire unter denselben Bedingungen vier und sechs Noten gegen eine.

Muster 20. Mixolydisch.



*) Dieser Einklang mit dem Alt ist dadurch entschuldigt, dass die vier Viertel des ersten Taktes als Figuration des einen Tones f betrachtet werden können.

Digitized by Google



Neunzehnte Aufgabe.

Contrapunktire im vierstimmigen Satz gleichzeitig

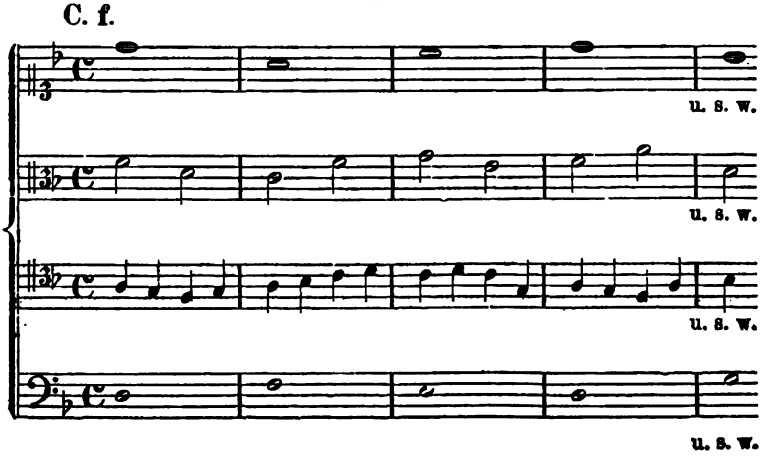
1) Note gegen Note, zwei gegen eine, vier gegen eine;

2) Note gegen Note, zwei gegen eine, sechs gegen eine;

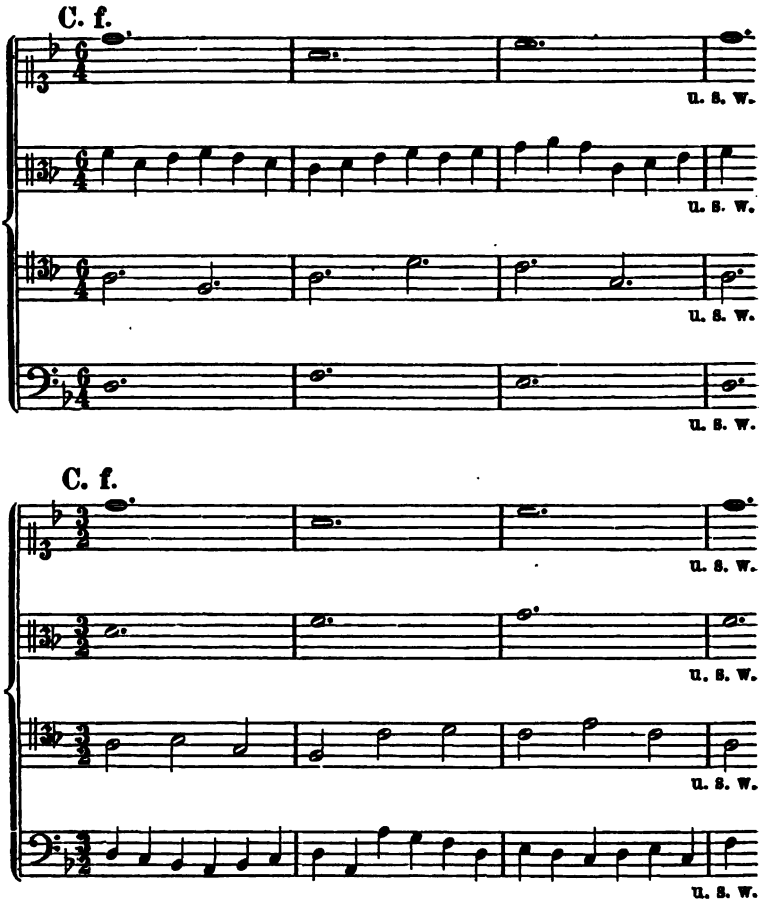
3) Note gegen Note, drei gegen eine, sechs gegen eine.

Diese, hier sehr schwierige, im freien Satz äusserst leichte Aufgabe, ist nur in einzelnen Beispielen zu lösen.

Muster 21. Aeolisch.



Digitized by Google

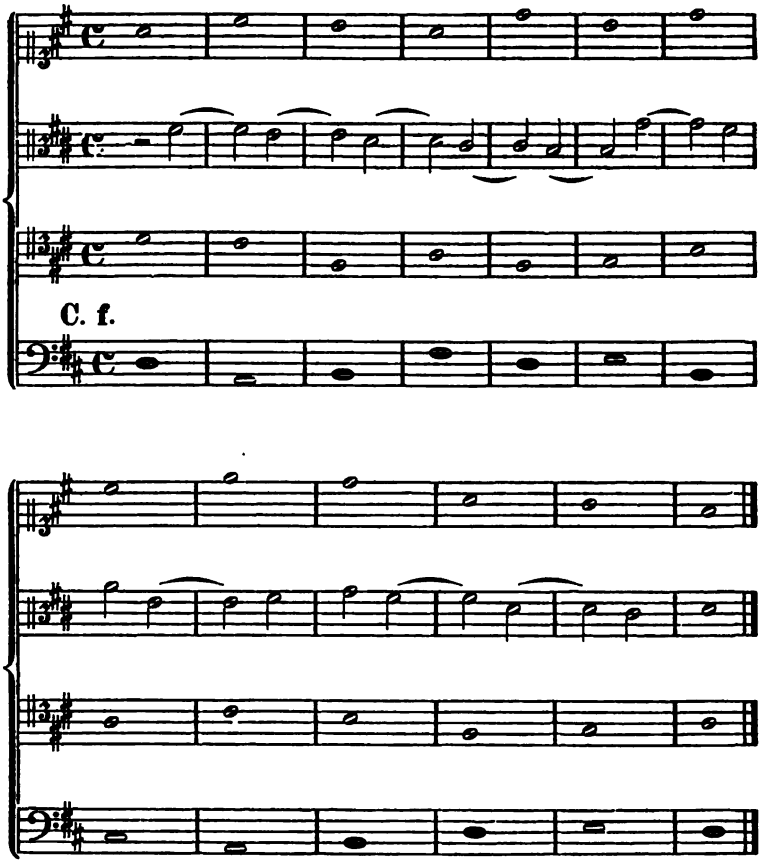


Zwanzigste Aufgabe.

Contrapunktire im vierstimmigen Satz Bindungen in einer Stimme. Die anderen Stimmen Note gegen Note. Diese Aufgabe ist hauptsächlich im zweitheiligen Takt zu lösen, weil dieser grössere Schwierigkeiten bietet. Einige Beispiele möge der Schüler im dreitheiligen Takte ausführen.

Digitized by Google

Muster 22. Jonisch.



Einundzwanzigste Aufgabe.

Bilde im vierstimmigen Satz gemischte Contrapunkte

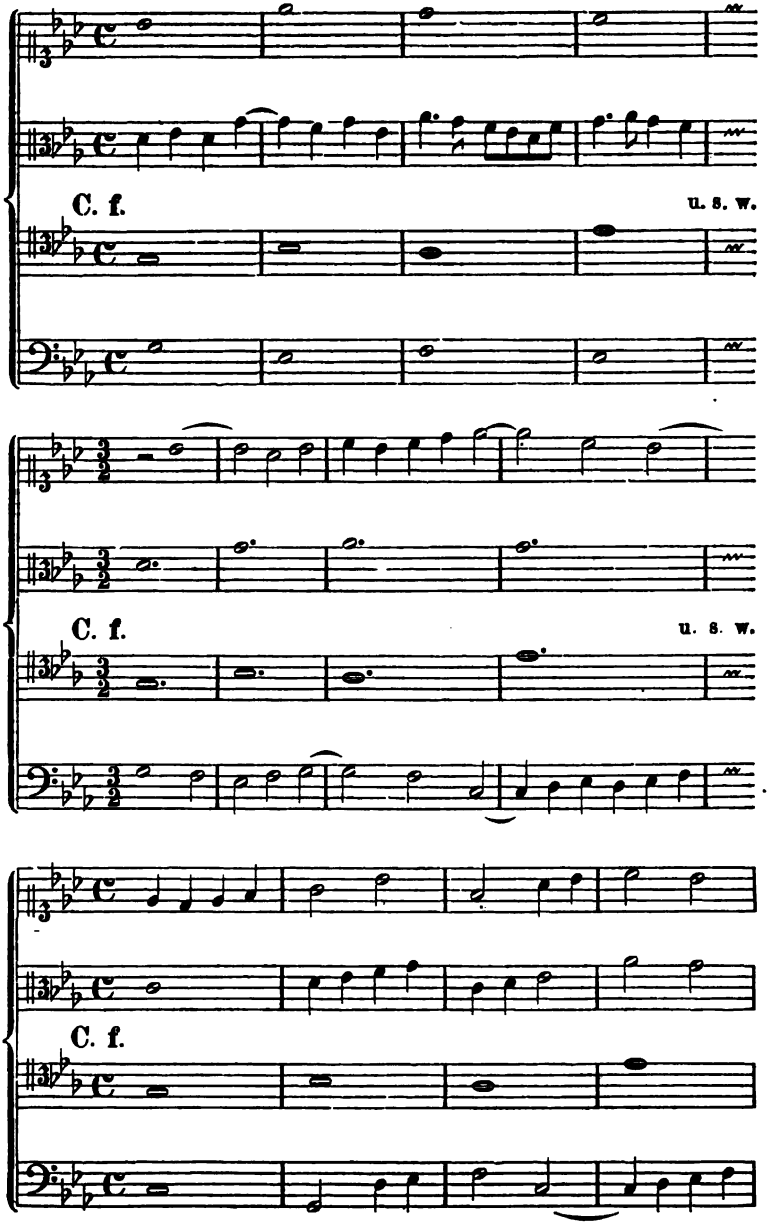
1) in einer Stimme

2) in zwei Stimmen

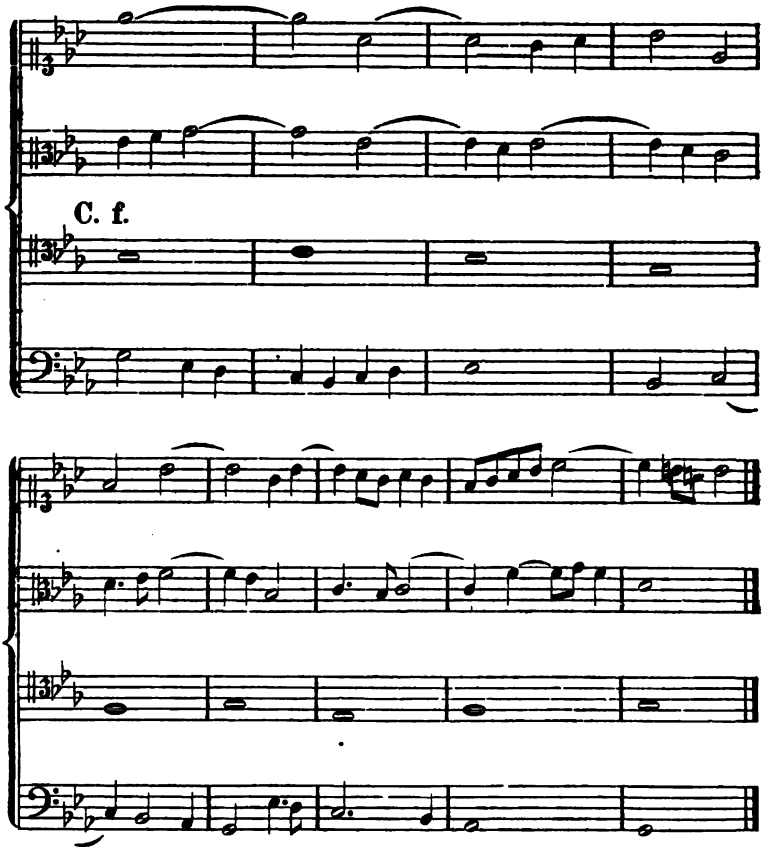
3) in drei Stimmen.

Digitized by Google

Muster 23. Phrygisch.



Digitized by Google



§ 17.

Freiheiten im strengen Satz.

Die Werke der alten Meister, die dem Kunststil des strengen Satzes angehören, bilden noch heute einen wesentlichen Bestandtheil unseres religiösen Musikschatzes, und haben den Vergleich, auch mit den grössten Leistungen späterer Zeit, keineswegs zu scheuen. Wie sehr die Gegenwart sich der hohen Bedeutung derselben bewusst ist, beweisen, ausser den häufigen Aufführungen und selbst Nachahmungen, ganz besonders die zahlreichen neuen Ausgaben jener Werke bei den Nationen, die in Cultur und Kunstpflege gleichstehen. Das Studium

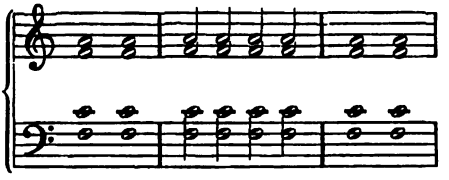
Digitized by Google

derselben kann daher dem ernst strebenden Compositionsschüler durchaus nicht erspart werden.

Doch haben die alten Meister die Regeln des strengen Satzes mit derselben künstlerischen Freiheit befolgt, wie die grossen Meister des harmonischen Stils die Regeln der Harmonielehre, d. h. sie sind, wie diese, durch die Regel zum Gesetz vorgedrungen. Die Lehre aber, welche sie auch sei, kann dem Gesetz, — das an sich nur eines wissenschaftlichen Ausdrucks fähig ist, — nur durch die Regel mit ihren Ausnahmen entsprechen.

Es ergeben sich daher gewisse Freiheiten, die wegen ihres häufigen Vorkommens hier aufgeführt werden müssen, und, von denen ausnahmsweise Gebrauch zu machen dem Schüler unter der Bedingung gestattet sein soll, dass er sich dieses Gebrauches vollkommen bewusst ist, und sich auf diesen Paragraphen des Lehrbuches beziehen kann. (Wie Hrml. Dreissigste Aufgabe.) Von seltenen, ausserordentlichen Einzelheiten ist hier also durchaus nicht die Rede, ebenso wenig von den Freiheiten, die sich Stümper aus Ungeschick genommen haben.

I. Tonwiederholung findet sich häufig, sowohl im Cantus firmus als auch im Contrapunkt, und ist meist durch den Text bedingt. Oft verweilen die Stimmen mehrere Takte lang auf denselben Tönen, indem sie den Text absingen.

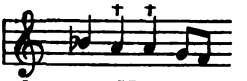


Eine besondere Anwendung dieses Verfahrens ist das Psalmodiren, Absingen des Textes auf demselben Accord, nach der metrischen Quantität der Silben, — nicht nach dem Mafse bestimmter musikalischer Notengattungen, — mit einem Schlussfall auf den letzten Sylben.

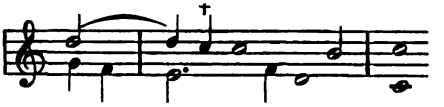
Bei der Durcharbeitung der Gattungen durfte natürlich die Tonwiederholung mit einer einzigen Ausnahme nicht gestattet werden, weil ihre Anwendung nichts weiter wäre, als die Veränderung einer Gattung in eine andere. Von jetzt an mag der Schüler, zu Gunsten anderer Vortheile, von derselben ausnahmsweise Gebrauch machen.

Eine melismatische Tonwiederholung enthält folgende sehr häufige, meist derselben Textsylbe angehörende Figur.

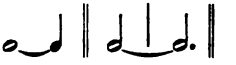
Digitized by Google



II. Bindung einer längeren Note an eine kürzere kommt zwar nicht vor, doch findet sich sehr häufig eine melismatische Figur, welche den folgenden Ton durch eine kürzere Note vorher angibt, gleichsam anticipirt:



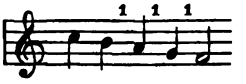
Dieser Gebrauch erinnert an die Vorhalte der Harmonielehre zur sechsundzwanzigsten Aufgabe, welche ohne Bindung, in derselben Stimme durch denselben Ton, aber in kürzerer Note, vorbereitet sind. Doch wird hier, im strengen Satz, die kurze Note nie als vorbereitende Consonanz zur Dissonanz angesehen, sondern erst die folgende längere Note dient zur Vorbereitung des Vorhaltes, und muss selbst als Consonanz eintreten; wie oben die ganze Note, welche Vorbereitung und Vorhalt einschliesst. Bindungen, bei denen die angebundene (zweite) Note um mehr als die Hälfte kürzer ist, als die erste,



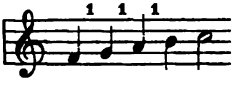
finden sich wohl, aber selten.

III. Kreuzung der Stimmen, d. h. das gegenseitige Ueberschreiten derselben, so dass die tiefere über der höheren, die höhere unter der tieferen zu stehen kommt, ist sehr häufig. Man wird es in fast allen bewegteren und reicher ausgeführten Sätzen der alten Meister finden. Gar nicht vorkommen wird es nur in wenigen ganz einfach declamatorisch gehaltenen.

IV. Der Tritonus, die Folge von drei ganzen Tönen in gleicher Richtung, findet sich in der einzelnen Stimme äusserst selten, wohl nur, wenn die diatonische Fortschreitung von der Octave der Durtonleiter abwärts



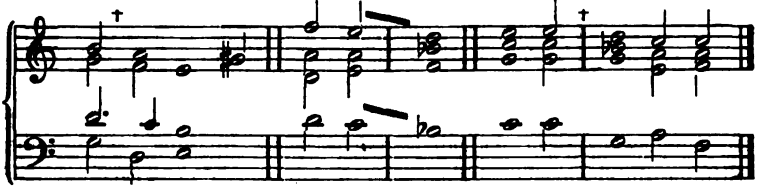
oder zur Octave derselben aufwärts, führt.



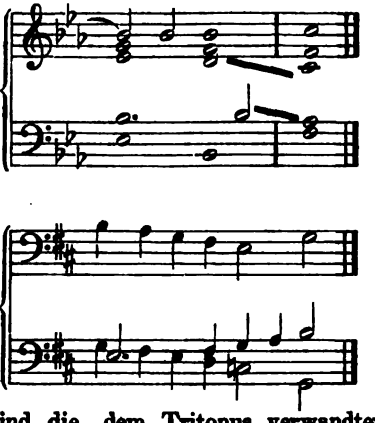
Digitized by Google

Dagegen ist der Tritonus im Zusammenklang im mehr als zweistimmigen Satz sehr häufig. Nicht nur, dass die Seite 13 angeführten Fortschreitungen gradezu in regelmässigem Gebrauch sind, auch die unmittelbare Folge zweier grosser Terzen oder kleiner Sexten findet sich überall. Hier folgen einige Beispiele aus den bekanntesten Werken von Palestrina und Lassus zur Bestätigung.

Palestrina, aus dem achtst. Stabat mater.

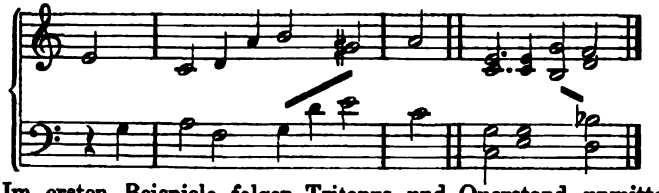


Lassus, aus den 7 Psalmen.



V. Ebenso sind die, dem Tritonus verwandten Erscheinungen des Querstandes sehr häufig, aber keineswegs zur Nachahmung zu empfehlen.

Lassus.



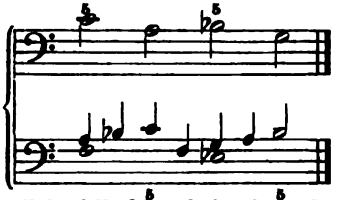
Im ersten Beispiele folgen Tritonus und Querstand unmittelbar aufeinander.

Digitized by Google

Solche Fälle sollen hier gar nicht erwähnt werden, in denen der Querstand sich über mehrere Zusammenklänge hinaus geltend macht. Denn die Regeln der Alten beziehen sich nur auf die Einzelstimme, den Zusammenklang, die Fortschreitung zwischen zwei Zusammenklängen in Bezug auf das gegenseitige Verhältniss von je zwei Stimmen. Grade so bilden sie den metrischen und logischen Accent nicht durch den Takt, sondern durch die Bewegung der Stimme.

VI. Grade Bewegung in eine vollkommene Consonanz wurde hier nur bei den Cadenzen des drei- und vierstimmigen Satzes, als unumgänglich, gestattet. Die Meister des alten Kirchenstils dagegen vermeiden dieselbe beinahe ausnahmslos nur im zweistimmigen Satz, im dreistimmigen viel weniger, im vier- und mehrstimmigen gar nicht mehr. Allerdings lassen sich über ihr Verfahren gewisse subtile Regeln mit zahlreichen Ausnahmen aus ihren Werken ableiten, doch würde der Versuch, dieselben hier aufzustellen, den Anfänger nur verwirren. Mit Ausnahme des einen, oben erlaubten, regelmässigen Gebrauches bei der Cadenz, hat sich der Schüler der graden Bewegung in eine vollkommene Consonanz nur dann ausnahmsweise zu bedienen, wenn er dadurch einen anderen erheblichen Fehler vermeiden kann. Auch wenn es ihm gelingt, dadurch eine längere Folge von Sextaccorden zu unterbrechen oder zu vermeiden, wird er einen guten Gebrauch von dieser Freiheit machen.

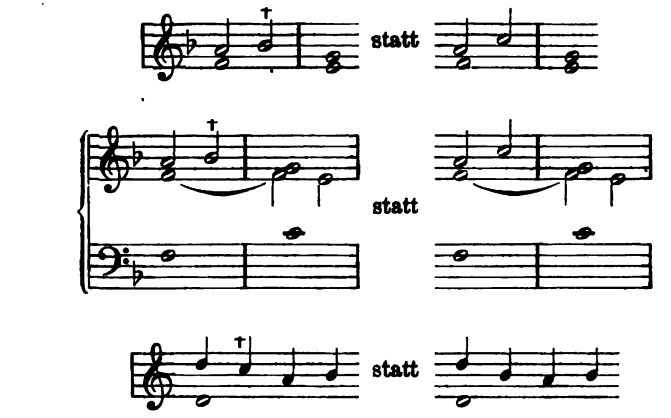
VII. Falsche Quinten und Octaven auf den guten Takttheilen, durch den dazwischenliegenden schlechten Takttheil ungenügend gedeckt, finden sich zuweilen, dürfen aber von dem Schüler nicht nachgeahmt werden. In dem folgenden Beispiel des Lassus verbinden sich solche falsche Quinten mit Tritonus und Kreuzung der Stimmen.

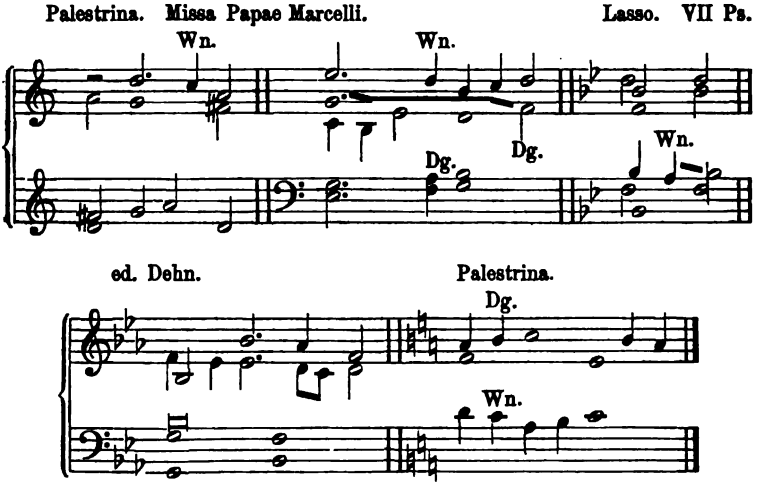


Die Quintenparallele fällt hier dadurch noch mehr in's Ohr, dass die zweite Stimme, indem sie die erste kreuzt, auf dem schlechten Takttheil dieselbe Quinte noch einmal hervorhebt.

Digitized by Google

VIII. Die Wechselnote ist eine Dissonanz, welche als melodischer Hülfston an Stelle einer Consonanz steht, und von der Freiheit dieser Gebrauch macht, sprungweise fortzuschreiten.

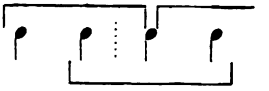




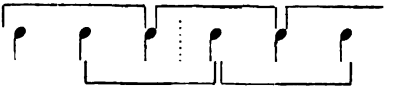
Zu den Wechselnoten zählte man auch diejenigen Vorhalte, welche (nicht vorbereitet, aber) durch stufenweise Fortschreitung eingeführt und deshalb den Durchgängen nahe verwandt sind. (Vgl. Hrml. § 41.) Beschränkter Gebrauch derselben wurde § 12 für gewisse Fälle gestattet. Sie kommen bei vier und sechs Noten gegen eine auf den guten Takttheilen vor, doch nie auf dem ersten.

Digitized by Google

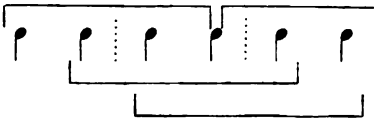
Der Viervierteltakt wird dabei angesehen und behandelt, als bestände er aus ineinandergefügten Dreivierteltakten:



ebenso der Sechsvierteltakt:



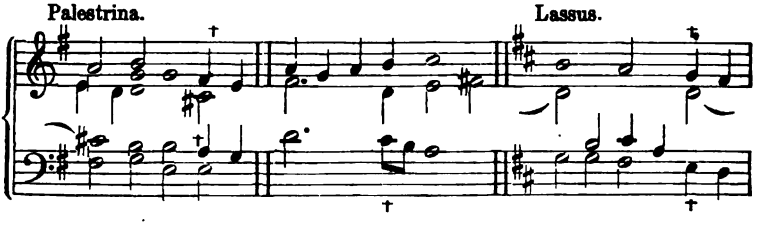
der Dreihalbetakt aus in einandergefügten Viervierteltakten:

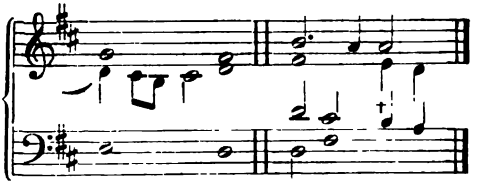


Hier bezeichnen die senkrechten Strichelchen die guten, und die durch den untergeschobenen drei- oder oder viertheiligen Takt gleichsam gut gewordenen Takttheile. Die punktirten Linien markiren die ursprüngliche Takteintheilung.

Hier folgen einige Beispiele dieser Art von Wechselnoten, eigentlich stufenweis eingeführten Vorhalten:

Palestrina. Lassus.

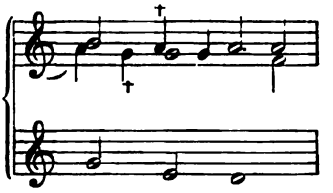




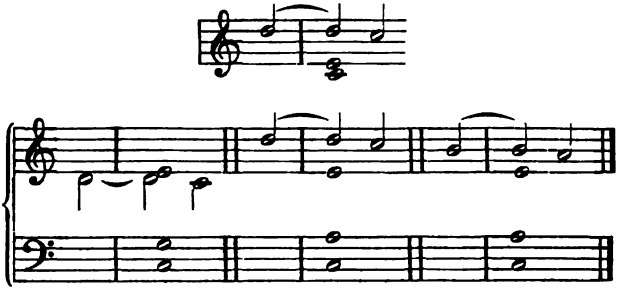
Anticipation (vgl. 2) Bindung) und Wechselnote unmittelbar hintereinander:

Digitized by Google

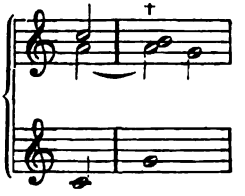
Palestrina.



X. Die Secunde erscheint zuweilen als None oben gebunden, besonders wenn sie gleichzeitig als Secunde, Quarte oder Septime regelrecht dissonirt.



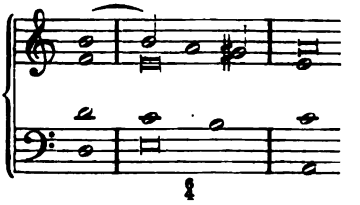
Doch kommt es auch vor, dass die Secunde derselben Octave oben gebunden erscheint, besonders wenn sie gleichzeitig als Secunde unten gebunden ist, wo dann drei benachbarte Töne zusammen erklingen.



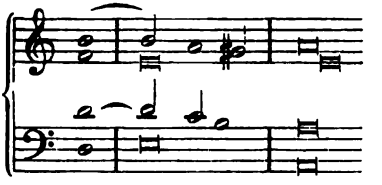
Diese oben und unten gebundene Secunde findet sich auch bei neueren Componisten häufig.

XI. Eine Art Orgelpunkt (liegen bleibender Basston bei freier Bewegung der Oberstimmen) erzeugt häufig, besonders bei der Cadenz, einen Quartsextaccord, welcher auf einen Vorhalt folgt, und einen solchen vorbereitet.

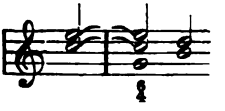
Digitized by Google



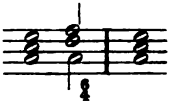
Diese Wendung findet sich sogar so:



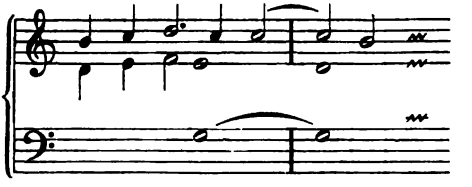
Auch:



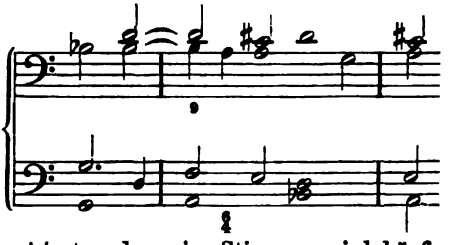
und:



Palestrina.



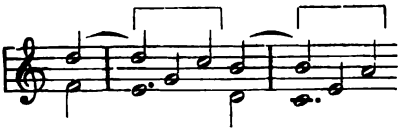
In der folgenden, etwas verwickelten, Stelle des Lassus verbindet sich ein Quartsextaccord mit dem Vorhalt einer kleinen None:



XII. Der Abstand zweier Stimmen wird häufig, besonders im zweistimmigen Satz, bis zur Duodecime ausgedehnt.

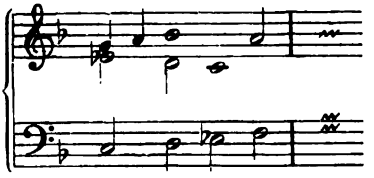
XIII. Die Auflösung des Vorhaltes wird zuweilen durch einen Quintenschritt abwärts verzögert.

Digitized by Google

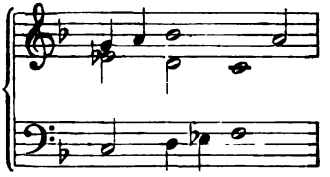


Auch wechselt während der Auflösung des Vorhaltes der Accord. (Hrml. § 45, I.):

Lassus.

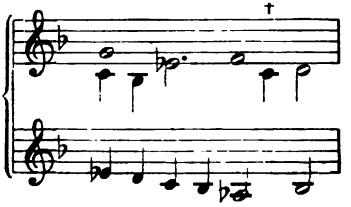


Hier bildet sich über der dritten Bassnote gleichsam ein Quintsextaccord des Nebenseptimenaccordes auf der Secunde (**Rameau's** accord parfait de la sixte ajoutée), und wird ganz wie dieser behandelt. Zurückführen lässt sich diese Gestalt auf:



woraus sie durch melodische Vereinfachung (Veredlung) des Basses hervorgegangen ist.

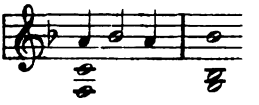
In der folgenden ähnlichen Stelle desselben Meisters wird zwischen Vorhalt und Auflösung ein Ton eingeschoben, eine Art Wechselnote, aber zu der dritten Stimme consonirend:



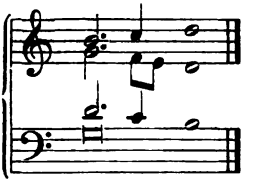
XIV. Vorhalt als Dissonanz auf dem schlechten Takttheil eintretend:

Digitized by Google

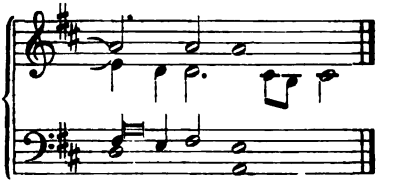
Lassus.



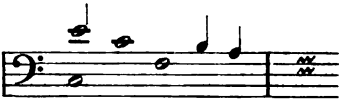
Einfacher und doppelter Durchgang:



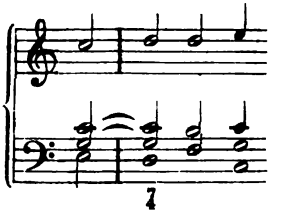
Anticipation und Durchgang, oben gebundene Secunde (None), Septimenparallele, fis—e, e—d.



Uebermässige Quarte nach unten fortschreitend:



Beispiel eines zweistimmigen Vorhaltes von Quarte und Septime, die sich gleichzeitig auflösen, von Lassus:



Abweichungen von den so streng und fast willkürlich scheinenden Regeln über die Intervalle der einzelnen Stimmen (§ 4, 3.) finden sich höchst selten. Verf. erinnert sich nur eines Beispieles einer grossen Sexte bei Palestrina in einem zwölf stimmigen (?) Osanna.

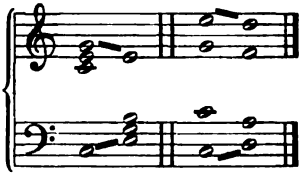
Digitized by Google

§ 12.

Subtilitäten des strengen Satzes

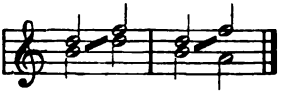
sind die überfeinen Klangbeobachtungen mancher Theoretiker, deren Annahme oder Ablehnung dem Lehrer oder Schüler überlassen bleiben muss. Daher stammen z. B. folgende Vorschriften:

Die Octave nach innen zwischen zwei Stimmen soll vermieden werden,



besonders zwischen den äusseren Stimmen, und bei stufenweiser Einführung.

Als Tritonus anzusehen und zu vermeiden sind auch die Fortschreitungen, welche, ohne Fehler in den einzelnen Stimmen, die beiden Enden des Tritonus, auch in der Umkehrung, in unmittelbare Berührung bringen (vgl. S. 13).



Darnach enthält, auch in der Fortschreitung zwischen zwei Stimmen, sowohl das Intervall der übermässigen Quarte, als das Umkehrungsintervall derselben, die verminderte Quinte (Elementarl. § 114) den Tritonus. In diesem Sinne räth auch Zarlino die Folge von grosser Sexte und grosser Terz, in der Gegenbewegung, zu vermeiden, ebenso die umgekehrte von grosser Terz und grosser Sexte, und empfielt, auf die grosse Sexte die kleine Terz, auf die grosse Terz die kleine Sexte folgen zu lassen, und umgekehrt.

Bis auf solche Feinheiten sollen sich aber die Regeln der Compositionslehre nicht erstrecken, sondern diese der Neigung und Selbstbestimmung des Schülers überlassen.

Hierher gehört auch die rhythmische Vorschrift, die anapästische Figur ♩ ♩ 𝅗𝅥 oder ♫ ♩ etc. in die dactylische 𝅗𝅥 ♩ ♩ oder ♩ ♫ zu verwandeln.

Digitized by Google

§. 19.

Die alten Tonarten im gegenwärtigen Gebrauch.

Es soll hier noch auf einige Compositionen von Meistern des neuen (harmonischen) Tonsystems aufmerksam gemacht werden, in welchen diese sich der alten Kirchentonarten bedient haben.

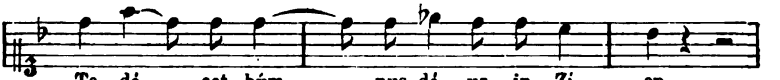
In Bach's Werken hat die immer fortschreitende Entwickelung des contrapunktischen Stils den ganzen und vollen Reichthum der modernen Harmonik erzeugt. Indem die Stimmen, um sich frei zu bewegen, immer neue Räume sich zugänglich machen, erzeugen sie jene Fülle von Accorden, aus deren Classificirung die moderne Harmonielehre hervorgegangen ist. Das treibende Princip dieser Entwicklung ist also ursprünglich nicht die Harmonik, sondern die Contrapunktik. Ohne diese hätten die blossen Experimente der Harmonik nicht zu einem in sich abgeschlossenen Tonsystem geführt. Es ist auch hier zu erwähnen, dass, wenn dieses Tonsystem nach Rameau benannt wird, damit nicht gemeint sei, dass dieser es geschaffen, sondern dass er ihm zuerst einen wissenschaftlichen Ausdruck verliehen, es in die Sphäre des Gedankens erhoben, und dadurch Allen zugänglich gemacht hat

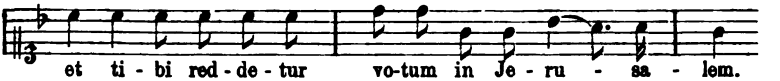
Bach nun, der das moderne Tonsystem in seinen Werken, so zu sagen, erobert hat, bedient sich der ihm wohlbekannten alten Tonarten, wo die Aufgabe es grade mit sich bringt. Im Credo der Hmollmesse, wo er den alten Kirchengesang als Fugenthema durchführt, bedient er sich der mixolydischen Tonart. Um diese recht charakteristisch hervortreten zu lassen, vermeidet er die gewöhnliche Cadenz (welche bekanntlich in die ionische Tonart fällt) und macht einen Schluss von der mixolydischen Unterdominante zur Tonica, im modernen Sinne also eigentlich nur einen Halbschluss auf der Oberdominante. Hier war es indessen entschieden Absicht, dem Charakter der mixolydischen Tonart, der kleinen Septime, zu genügen. Auch in zahlreichen Choralbearbeitungen sieht sich Bach zur Anwendung der alten Tonarten veranlasst. Eine auffallende Erscheinung, deren schon in der Elementarlehre gedacht wurde, ist es, dass Bach zuweilen eine Vorzeichnung wählt, welche auf eine alte Tonart hinzudeuten scheint, während doch das so vorgezeichnete Stück ganz und gar dem modernen Tonsystem angehört. Das hervorragendste Beispiel dieser

Digitized by Google

Art ist der Schlusschor der Matthäus-Passion, welches Bdur dorisch vorgezeichnet, in der That aber Cmoll modern ist.

Mozart hat zum Te decet hymnus im ersten Stück des Requiem den kirchlichen Cantus firmus in die Sopranstimme verlegt, und zweimal in sehr verschiedener Weise höchst wirksam bearbeitet. Da der erste Theil der Melodie ionisch, der zweite aeolisch schliesst, also der erste in jetzigem Dur, der zweite in jetzigem Moll steht, so ist hier eigentlich nur die Intention des grossen Meisters von Interesse, dem alten System Eingang in sein Werk zu gewähren.

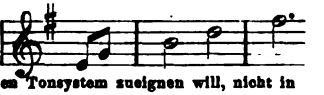




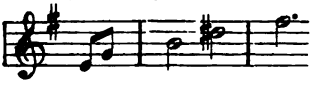
Beachtenswerth ist dabei auch die metrische Verschiebung dem Texte gegenüber, welche zeigt, dass Mozart die hier § 2 und § 18 angedeuteten Eigenthümlichkeit des alten Stiles, die Unterstützung des Rhythmus bei der Declamation zu entbehren, diese vielmehr einzig der Hebung und Senkung der Stimme zu überlassen, mit der ihm eigenen Geistesklarheit wohl erkannt hat. Modernisirt müsste diese Melodie auf Einheit der Tonart gebracht werden, indem man das f in g verwandelte (nicht in fis als Septime der Molltonart, sondern in g als Tonica*), und die erste Sylbe in den Auftakt verlegte. Im Uebrigen steht das angezogene Werk ganz und gar auf dem Boden der modernen Tonalität.

---

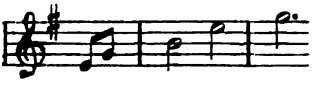
*) So hat man auch die folgende Melodie, welche einem alten Volkslied angehören soll,



wenn man sie dem modernen Tonsystem zueignen will, nicht in



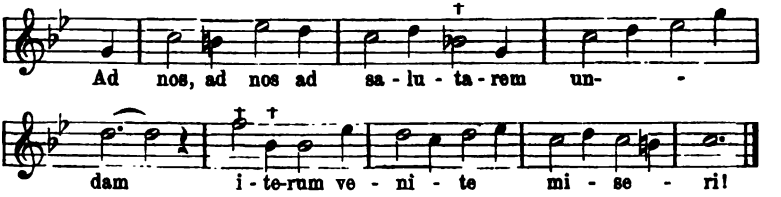
umzubilden, sondern in



zu verwandeln.

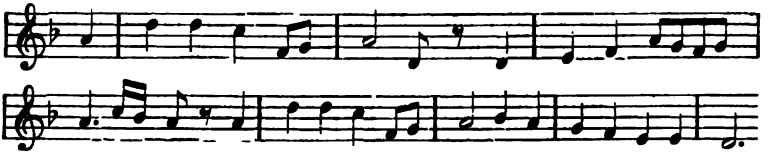
Digitized by Google

Meierbeer, der in frühester Jugend sich den academischen Stil vollkommen zu eigen gemacht hatte, und in alle Geheimnisse des strengen Satzes und der alten Tonarten eingeweiht war, hat im Propheten in wirksamer Weise Gebrauch davon gemacht. Der Gesang der Wiedertäufer ist den alten Melodieen glücklich nachgebildet. Um aber das Eigenthümliche derselben um so stärker hervorzuheben, sind die ersten Töne dem modernen Molltongeschlechte angepasst.



Durch die Erhöhung zu Anfang fällt die kleine Septime nachher um so mehr in's Ohr. Auch die erschütternden Eingriffe der Orgel am Schlusse des grossen Finales derselben Oper dankt Meierbeer, nächst seinem Talent, hauptsächlich dem Studium der alten Meister des strengen Satzes.

Mendelssohn hat dem Andante seiner Adur-Sinfonie ein Thema in Fdur aeolisch zu Grunde gelegt, und ihm dadurch einen eigenen Reiz des Alterthümlichen verliehen.



Das Studium der alten Tonarten bringt eben eine wünschenswerthe Mannichfaltigkeit in das übermässig ausgebeutete Dominantenverhältniss der modernen Tonalität.

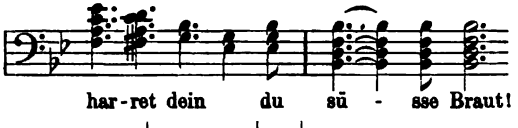
In allen diesen und zahlreichen anderen Fällen wird die vorherrschende moderne Harmonik, welche auf dem Dominantenverhältniss der Tonarten beruht, durch das alte System befruchtet, welches dieses Verhältniss nicht kannte, deshalb aber auch nicht von ihm abhängig war. Die Kenntniss desselben ist somit für den Künstler kein neuer Zwang, sondern ein Schritt zu grösserer Freiheit, nicht zu der werthlosen Freiheit des eigenwilligen Individuums, sondern zu der Freiheit des erweiterten musikalischen Allgemeinbewusst-

Digitized by Google

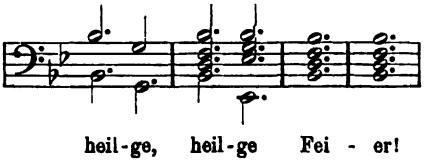
seins durch die Bekanntschaft mit einem Stil, welcher Jahrhunderte lang die Menschheit beschäftigt hat. Allerdings nimmt der moderne Componist diesen Stil nicht mehr als ein Mittel der Kunst, sondern vielmehr als einen Gegenstand derselben auf, an welchem er die Mittel seiner — der gegenwärtigen — Kunst versucht, das Charakteristische hervorhebend, das Nebensächliche fallen lassend. In diesem Sinne hat z. B. Meierbeer im Propheten die Wirkung der alten Vocalmusik, welche ihm genau bekannt war, durch moderne Mittel in gesteigerter Weise zu erreichen gewusst.

Wagner's dramatische Werke bieten vieles hierher Gehörige in der vorkommenden Kirchen- und Volksmusik. Doch hat der musikalische Stil dieses umfassenden Geistes, welcher der deutschen Kunst neue Lorbeeren errungen hat, Beziehungen zu dem Kunststil des strengen Satzes aufzuweisen, welche über eine blosse Anwendung desselben weit hinausgehen.

In Rubinstein's Oper: „die Maccabäer", einer der edelsten Kunstschöpfungen der Gegenwart, gehört das „Adonai, Schaddai" der Leah, im ersten Akt, — in specieller Beziehung zu den jüdischen Synagogalmelodieen — dem alten Tonartsystem an. Ebendaselbst, im zweiten Act, bildet der Chor „Sabbathruhe" einen Schluss von der Unterdominante zur Tonica (Kirchenschluss, uneigentlich mixolydischen Schluss) ohne vorhergehenden Oberdominantschluss, der sich so natürlich aus der edlen Melodie ergibt, wie es kaum irgendwo anders in gleicher Vollendung der Fall sein möchte.



und nachher



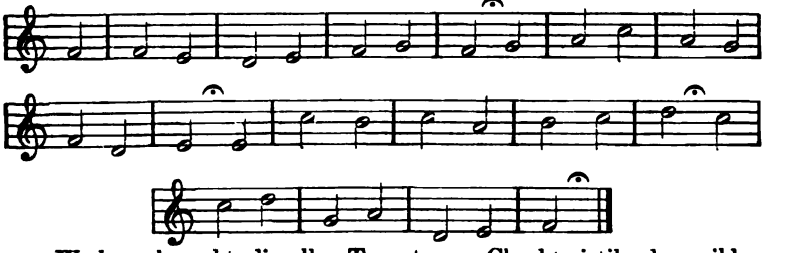
Von besonderem Interesse ist es, dass grade die lydische Tonart, welche wegen ihrer übermässigen Quarte hier ausgeschlossen worden ist, ebenderselben übermässigen Quarte wegen von grossen Meistern des modernen Tonsystems zu sehr verschiedenen Zwecken angewendet worden ist. Eben hierin zeigt sich, wie die modernen Ton-

Digitized by Google

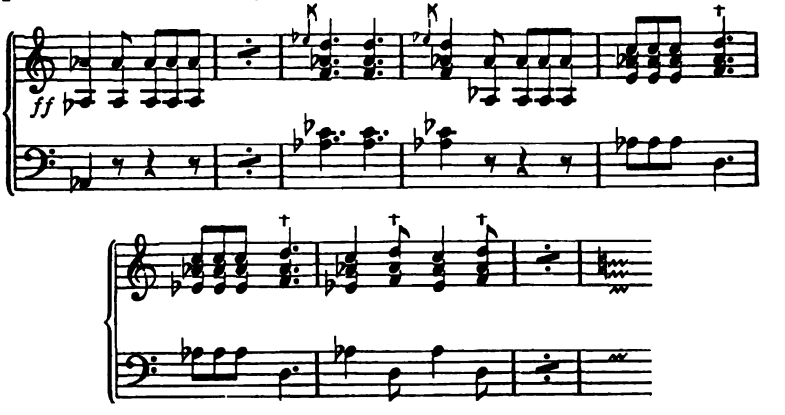
künstler das Charakteristische an den alten Tonarten bevorzugen, und grade, wo es bis zum Seltsamen geht. Die dorische Tonart spielt zu sehr in's Aeolische, die mixolydische ins ionische, ionisch ist unser Dur, aeolisch ist unserem Moll zu ähnlich, die phrygische Tonart erscheint mit ihrem Halbschluss fast nur wie ein plagalisches aeolisch (Moll); deshalb wendet sich das Interesse dem Lydischen zu, welches durch die reine Quinte noch schlussfähig bleibt, während es durch die fehlende Unterdominante dem Wesen der modernen Tonart entschieden widerspricht.

Beethoven bedient sich dieser Tonart in dem Streichquartett Amoll, op. 132 zu einer Form, welche uns im nächsten Abschnitt beschäftigen wird, nämlich einer, mit Imitation in drei Variationen durchgeführten Choralmelodie: „das Dankgebet eines Genesenen." Hier dient die fehlende Unterdominante zum Ausdruck der Schwäche, der physischen Hinfälligkeit.

Beethoven, in modo lidico.



Weber braucht dieselbe Tonart zur Charkteristik der wilden Jagd in der Wolfsschlucht des „Freischütz." Wilde Halt- und Zügellosigkeit wird hier durch Erschütterung eines der wesentlichen Stützpunkte der Tonart ausgedrückt.



Digitized by Google

Chopin wendet die lydische Tonart in der Mazurka op. 24, 2 an. Hier ist es die Ueberspannung empfindlichster Reizbarkeit, welche an dem Widerspruch zwischen den Anforderungen der modernen Tonalität, und der erhöhten, gleichsam überspannten Quarte der lydischen Tonart, charakteristischen Ausdruck gefunden hat.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Bekanntschaft mit dem älteren Tonsystem und den Bedingungen des strengen Satzes geistreiche Musiker noch zu manchen ähnlichen Anwendungen der alten Tonarten veranlasst, wie die hier zur Sprache gebrachten. Die moderne Musik kräftigt und bereichert sich an dem gesättigten Geist, der jene älteren Schöpfungen durchdringt.

Digitized by Google

II. Die Lehre von der Imitation im strengen Satz.

A. Die selbständige Imitation.

§ 20.

Die Wiederholung eines musikalischen Gedankens, der von einer Stimme vorgetragen ist, durch eine andere Stimme heisst Nachahmung, Imitation.

Der wesentliche Unterschied der Nachahmung von der Wiederholung, in der Musik, besteht also in der Verschiedenheit der Stimmen, von denen die eine vorträgt, die andre nachahmt.

Es ergibt sich hieraus auch, dass die Nachahmung mit dem Vorbild in unmittelbarem oder doch fast unmittelbarem Zusammenhang stehen muss. Wenn z. B. in einer Sinfonie, nach zahlreichen fremden Gedanken, in der Durchführung das Hauptmotiv wieder auftritt, so haben wir keine Imitation, sondern eine Wiederholung, oder besser eine neue Anführung. Ebensowenig haben wir aber in der Fuge eine Imitation, wenn nach langem Zwischensatz das Thema oder der Gefährte wieder auftritt. Die Nachahmung ist der treibende Kern aller contrapunktischen Formen. In der modernen Musik ist die Nachahmung gleichsam Erzeuger des contrapunktischen Stils.

Die Bezeichnung Nachahmung wird auf Sätze oder Sätzchen übertragen, welche auf Nachahmung beruhen, d. h. in denen ein musikalischer Gedanke von einer Stimme vorgetragen und von einer oder mehreren anderen Stimmen nachgeahmt wird. Die Herstellung solcher Sätze im kleinsten Umfang ist jetzt Aufgabe des Schülers.

Im Gegensatz zur Nachahmung heisst der Vortrag der zuerst auftretenden Stimme Thema. Das Thema wird auch Proposta, Vordersatz, die Nachahmung Risposta, Antwort genannt. Das

Digitized by Google

Thema bildet den Gegenstand der Nachahmung, und wird in dieser Hinsicht auch Subject, Soggetto genannt. Insofern es der oder den Nachahmungen vorangeht, heisst es Führer, Guida, Dux, während die Nachahmungen im Verhältniss dazu Gefährte, Consequente, Comes genannt werden. Doch hat die Entwickelung der Lehre vom Contrapunkt dahin geführt, die zuletzt angegebenen Benennungen auf die Fuge zu beschränken.

§ 21.

Die zweistimmige Nachahmung.

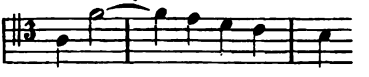
Die beiden Stimmen, welche zur zweistimmigen Nachahmung gehören, sind (wie bei allen bisherigen Arbeiten) von benachbarter Stimmgattung.

Die Rhythmik des Satzes ist dem Schüler überlassen, soweit er dabei die Grenzen seiner gemischten Contrapunkte (§ 12) nicht überschreitet.

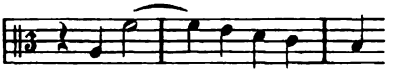
In Bezug auf Stimmführung, Umfang, Zusammenklang u. s. w. gelten alle im vorigen Abschnitt gegebenen Vorschriften. Gelegentliche Anwendung der Freiheiten des § 18 ist unter den dort gestellten Bedingungen gestattet.

Die Tonart wird bestimmt nach dem ersten Ton und dem Verlauf des Themas.

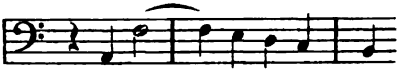
Angenommen, dem Schüler fällt ein:



so entscheidet der erste Ton und Verlauf des Themas für Cdur dorisch oder aeolisch. Der Schüler gibt nun dem Alt oder dem Bass die Nachahmung,



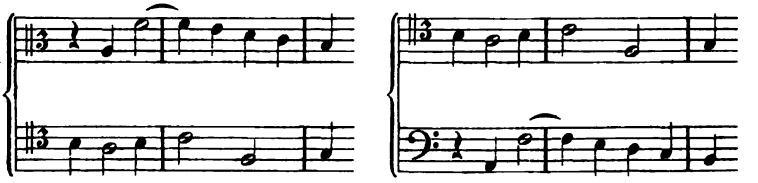
oder



In vorliegendem Fall ist die Nachahmung im Bass vorzuziehen, weil bei dem Einsatz des Altes die höhere Stimme tiefer eintritt, als die tiefere soeben geendet hat.

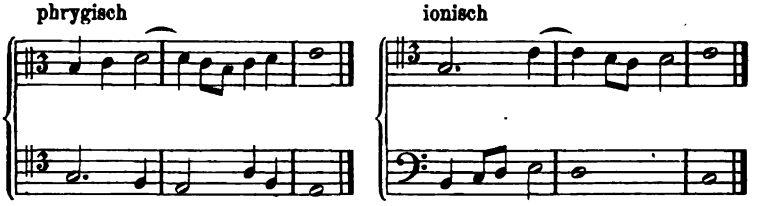
Digitized by Google

Jetzt ist die erste Stimme fortzuführen, indem man gegen die Nachahmung contrapunktirt. Der Contrapunkt muss sowohl das Thema angemessen fortsetzen, als auch mit der Nachahmung ein Ganzes bilden. Im Allgemeinen wird er der Bewegung gegenüber mehr Ruhe beobachten, der Ruhe gegenüber mehr Bewegung.



Jetzt ist die dorische Tonart schon nicht mehr festzuhalten, weil das wiederholte Vorkommen und sogar abwärts Fortschreiten des h für die aeolische Tonart entscheidet.

Es ist nun aber in diesen kleinen Nachahmungssätzen, welche als Bruchstücke grösserer Compositionen anzusehen sind, nicht nöthig, in der durch den Anfang bestimmten Tonart zu schliessen, sondern es ist erlaubt, nach geschehener Nachahmung, in der gerade am nächsten liegenden Tonart Cadenz zu machen. Hier liegen nun augenblicklich die ionische und phrygische gleich nahe. Es ist also in einer von ihnen die Cadenz zu bilden.



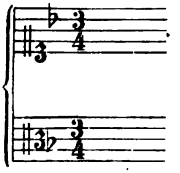
Auf diese Weise ist eine zweistimmige Imitation zu Stande gekommen. Diese Imitation mit der Nachahmung im Alt ist eine Nachahmung im Einklang, weil der Alt in diesem Intervall den Tenor nachahmt. Die zweite Form mit der Nachahmung im Bass ist eine Nachahmung in der Octave.

Man kann in allen Intervallen nachahmen, doch geschieht es hauptsächlich in den vier reinen Intervallen.

Man kann sich die Arbeit erleichtern, wenn man vorher Taktart, Tonart, Stimme und Intervall der Nachahmung bestimmt, die Arbeit also beispielsweise so anfängt:

Digitized by Google

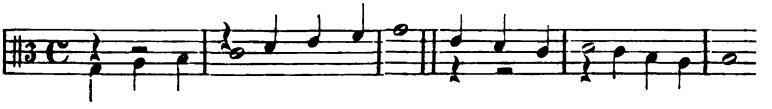
Nachahmung in der Terz, dorisch.



Diese Methode, welcher freilich das grösste Quantum musikalischer Produkte seine Entstehung verdankt, ist aber, als zu mechanisch, nicht gerade empfehlenswerth und die erste vorzuziehen; diese nämlich geht von einem Einfall, musikalischem Gedanken, aus, und bringt ihn in eine (hier die allerwinzigste) Kunstform, während jene erst die Form nach allen Seiten begränzt, und dadurch dem noch zu schaffenden Gedanken alle erdenklichen Schranken auferlegt, welche der lahmen Phantasie als Stützen dienen sollen. Dennoch ist dieses Verfahren nicht zu entbehren, hier, weil die Aufgabe die Berücksichtigung aller Tonarten verlangt.

47. Die Länge des Themas wird dadurch bestimmt, dass das Gedächtniss über der Fortsetzung den Anfang nicht verlieren darf, weil sonst die Nachahmung nicht als solche erkannt wird.

46. Der Eintritt der Nachahmung geschieht auf einer Consonanz oder auf einer dissonirenden Bindung. Doch ist auch der Eintritt auf einer stufenweise fortschreitenden Secunde des schlechten Takttheils gestattet, wenn diese von dem Schlusston des Themas aus als durchgehender Ton erscheinen kann.



Der Ton und Takttheil, auf welchem die Nachahmung eintritt, wird in der Regel mit zum Thema gerechnet und dem entsprechend in die Nachahmung aufgenommen. Diese Regel ist jedoch nicht allgemein giltig, auch in unserem ersten Beispiele nicht befolgt.

48. Streng heisst eine Nachahmung, wenn sie chromatisch genau dieselben Intervalle bringt wie das Thema, z. B. grosse Terz durch grosse Terz, reine Quinte durch reine Quinte beantwortet.

Die Nachahmungen im Einklang und der Octave sind immer streng, d. h. sie geben genau dieselben Intervallverhältnisse wieder. Die Nachahmung in anderen Intervallen ist nur dann streng, wenn

Digitized by Google

das Thema gewissen besonderen Bedingungen unterworfen ist. Diese möge der Schüler für alle Intervalle und Tonarten aufsuchen und schriftlich zusammenstellen. Z. B.

Die Nachahmung in der Quarte ist streng, wenn
in der ionischen Tonart das Thema die Quarte der Tonart nie berührt,
in der dorischen Tonart das Thema die Terz vermeidet,
in der phrygischen Tonart das Thema die Secunde vermeidet
u. s. w.

Die Nachahmung in der Quinte ist streng, wenn
in der ionischen Tonart das Thema die Septime vermeidet,
in der dorischen Tonart das Thema die Sexte vermeidet,
in der phrygischen Tonart das Thema die Quinte vermeidet
u. s. w.*)

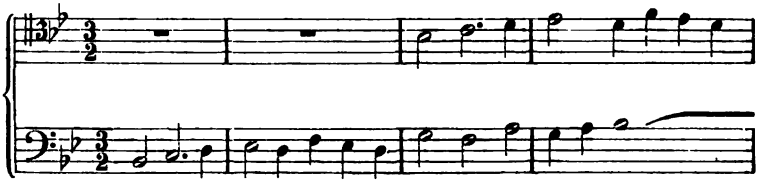
Unter welchen Bedingungen können Nachahmungen in den anderen Intervallen streng sein?

Zweiundzwanzigste Aufgabe.

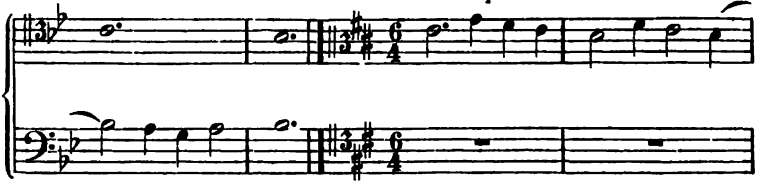
1) **Bilde zweistimmige Imitationen** in allen Tonarten und Intervallen, vorzugsweise mit kurzen, gelegentlich aber auch mit geeigneten längeren Thematen.

Muster 24. Zweistimmige Imitation.

Ionisch. Octave.

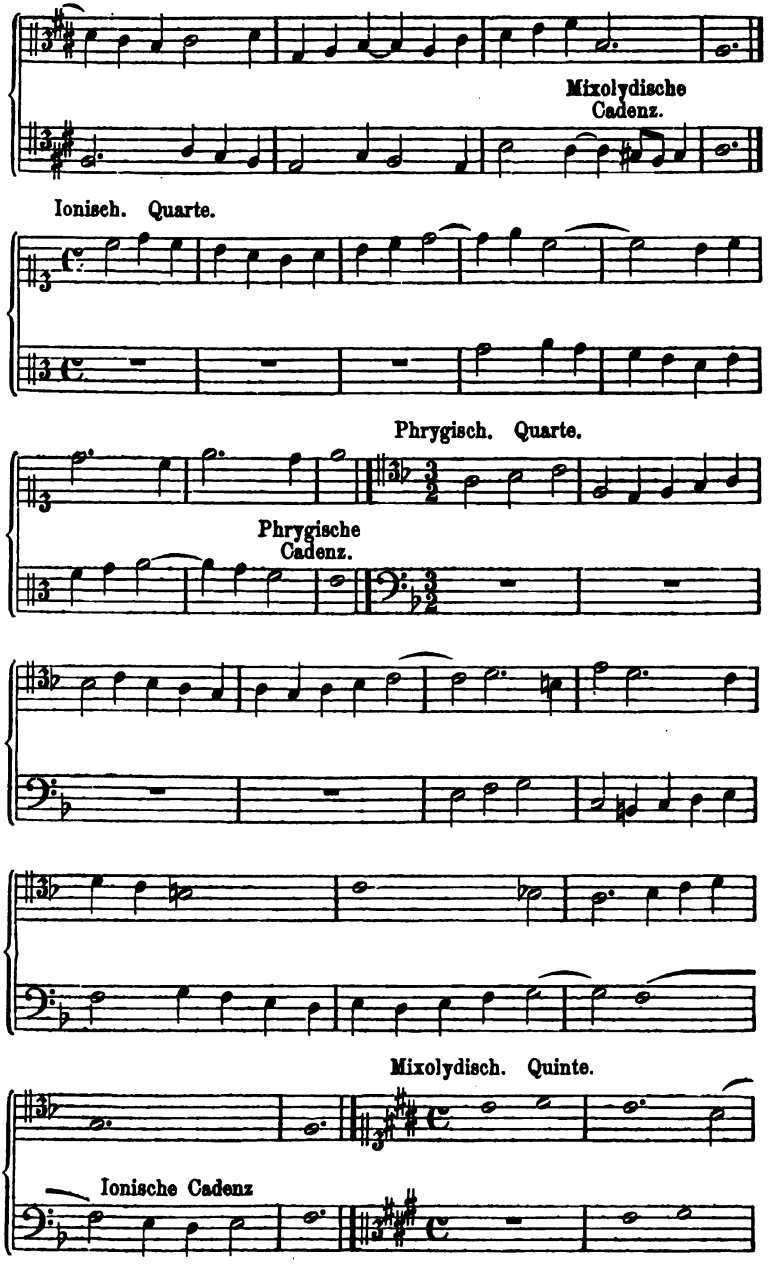


Dorisch. Septime.

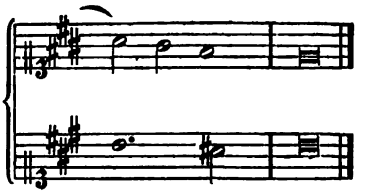


*) Im Gegensatz zur strengen Nachahmung heisst eine Nachahmung frei, wenn sie weder chromatisch noch diatonisch genau ist. In der freien Nachahmung kann also ein Hauptintervall durch ein anderes beantwortet werden, z. B. die Quarte durch die Terz, die Quinte durch die Octave.

Digitized by Google



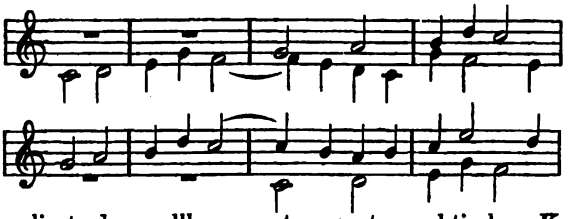
Digitized by Google



§. 22.

Tonale Imitation.

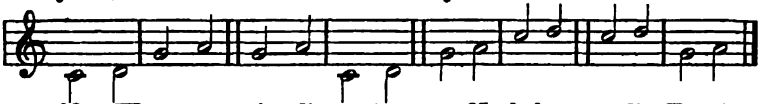
Von allen Arten der Nachahmung ist die wichtigste die zwischen Grundton und Quinte der Tonart, oder umgekehrt: zwischen Quinte und Grundton der Tonart: Tonica und Dominante, Dominante und Tonica.



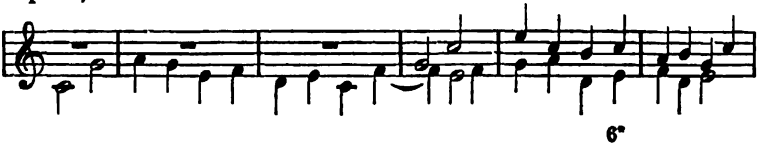
Diese liegt der vollkommensten contrapunktischen Kunstform, der Fuge, zu Grunde, und ist auch ausserhalb dieser am meisten in Gebrauch. Der Grund dieser Bevorzugung liegt darin, dass sie zwischen der vollkommenen Gleichheit der Nachahmung in Einklang und Oktave, und der grossen Verschiedenheit der Nachahmung in anderen Intervallen die Mitte hält.

Diese Nachahmung kann, je nach dem Verhältniss der ausführenden Stimmen, eine Nachahmung in der Quinte oder Quarte sein:

Quinte. Quarte.



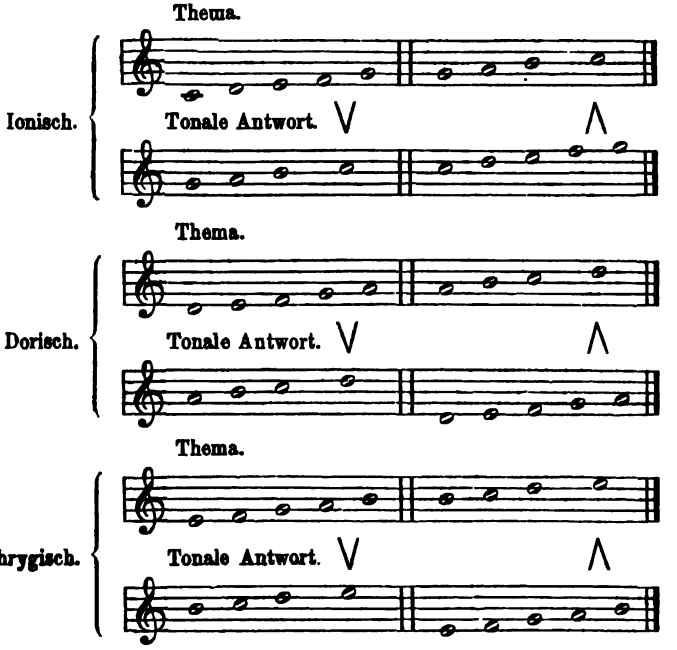
49. Wenn man in dieser Art von Nachahmung die Tonica immer durch die Quinte, die Quinte immer durch die Tonica beantwortet, und die Behandlung der übrigen Töne diesem Verfahren anpasst, so erhält man die tonale Imitation.



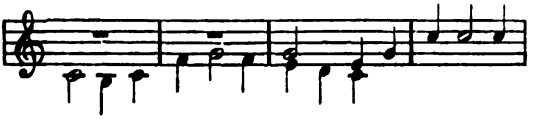
Digitized by Google

Tonal heisst sie, weil sie die Hauptintervalle der Tonart hervorhebt, und dadurch die Nachahmung in der Tonart des Themas erhält, gewissermassen zu Gunsten der Einheit der Tonart angewendet wird.

In Bezug auf die übrigen Intervalle gilt als Regel, dass man sie ebenfalls möglichst innerhalb der Grenzen der Tonart des Themas hält. In den meisten Fällen findet man die tonale Antwort so eingerichtet, dass die fünf ersten Töne der Tonart durch die vier letzten beantwortet werden und umgekehrt:



Es zeigt sich schon hier, dass nicht jedes Thema zur tonalen Beantwortung geeignet ist. Ein Thema z. B., welches den Secundenschritt von der Quarte zur Quinte, oder umgekehrt, enthält, würde in der tonalen Nachahmung Tonwiederholung nöthig machen, welche zwar hier nicht mehr verboten, aber doch nicht überall angebracht ist.



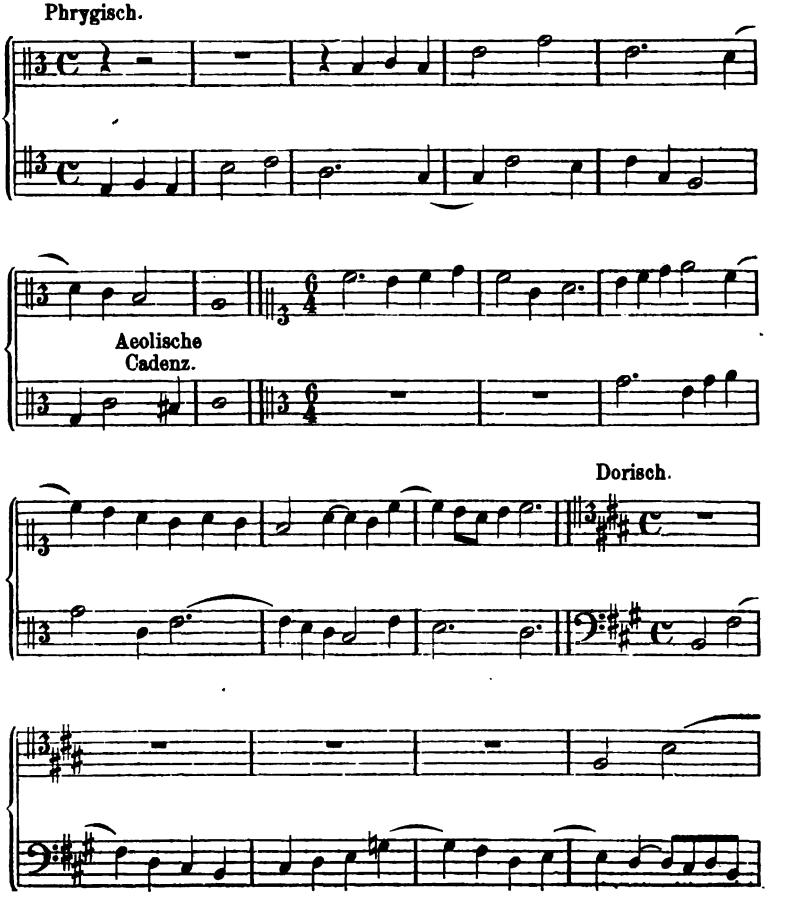
Digitized by Google

Doch gestatten die meisten Fälle eine wenigstens theilweise tonale Beantwortung, wie sie sich auch in der Mehrzahl der Kompositionen findet.

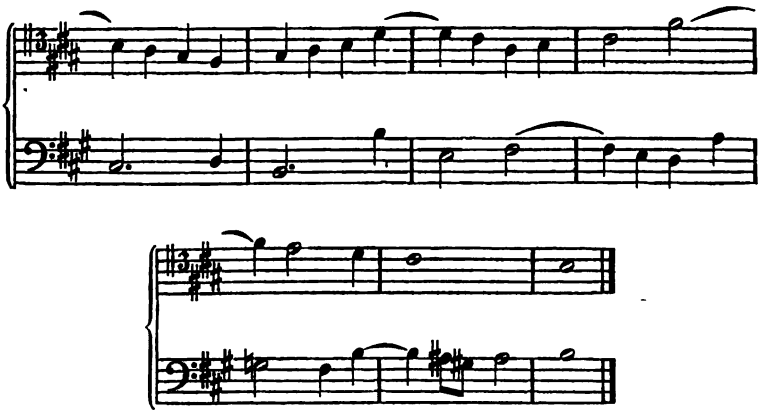
Zweiundzwanzigste Aufgabe.

2) Bilde zweistimmige Imitationen mit ganz oder theilweise tonaler Beantwortung in den drei ersten Tonarten.

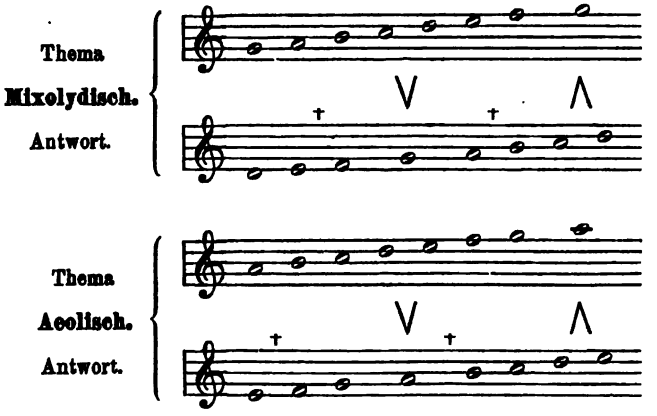
Muster 25. Tonale Imitation.



Digitized by Google



Anmerk. In der fünften und sechsten Tonart wird in Bezug auf Grundton und Quinte in gleicher Weise tonal beantwortet. Wie man hier sieht:

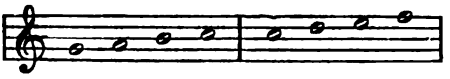


gleichen sich aber die beiden Theile der Tonart nicht in Bezug auf die Lage der halben Töne. Um diesem Uebelstande abzuhelfen, erhöht man im Mixolydischen, auch bei der tonalen Antwort, die Septime, im Aeolischen die Sexte. Allerdings verwandelt sich dadurch die erstere in ein transponirtes Ionisch (z. B. Cdur mixolydisch wird Gdur ionisch) die letztere in ein transponirtes Dorisch (Cdur aeolisch wird Gdur dorisch).

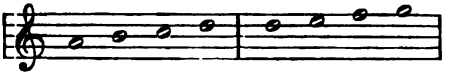
Theilt man dagegen diese Tonarten in zwei gleiche Tetrachorde (Viertonreihen):

Digitized by Google

Mixolydisch:



Aeolisch:



so verwandeln sie sich in Plagal ionisch und Plagal dorisch (§ 19, S. 75), d. h. in Ionisch und Dorisch mit umgestellten Tetrachorden. Deshalb ist die erste Art der Beantwortung, auch bei tonaler Imitation, als die regelmässige zu betrachten. Für den Schüler hat diese Anmerkung vorläufig kein Interesse. Doch wird die Lehre von der Fuge sich auf dieselbe zurückbeziehen.

§ 23.

Die dreistimmige Imitation.

Bei der Imitation zu drei Stimmen erscheint, sobald die zweite Stimme ihre Imitation vollendet hat, die Imitation in der dritten Stimme, während die beiden anderen contrapunktiren. Nach vollendeter Imitation cadenziren die drei Stimmen nach der im vorigen § gegebenen Anweisung.

Der Eintritt der dritten Stimme geschieht, wie der der zweiten, auf einer Consonanz oder einer dissonirenden Bindung, kann aber auch, wie dort, ausnahmsweise mit einem Quasi-Durchgang geschehen.

Ausnahmsweise ist es auch gestattet, zwischen dem Schluss der ersten Nachahmung und dem Eintritt der zweiten ein Paar Noten als „Zwischensatz" einzuschalten. Dadurch nämlich, dass das Thema in der ersten Nachahmung schon wiederholt wurde, kann es jetzt nicht mehr so leicht verkannt werden.

Die zweite Nachahmung kann nach Umständen in gleichem Intervall wie die erste, oder in jedem beliebigen anderen geschehen.

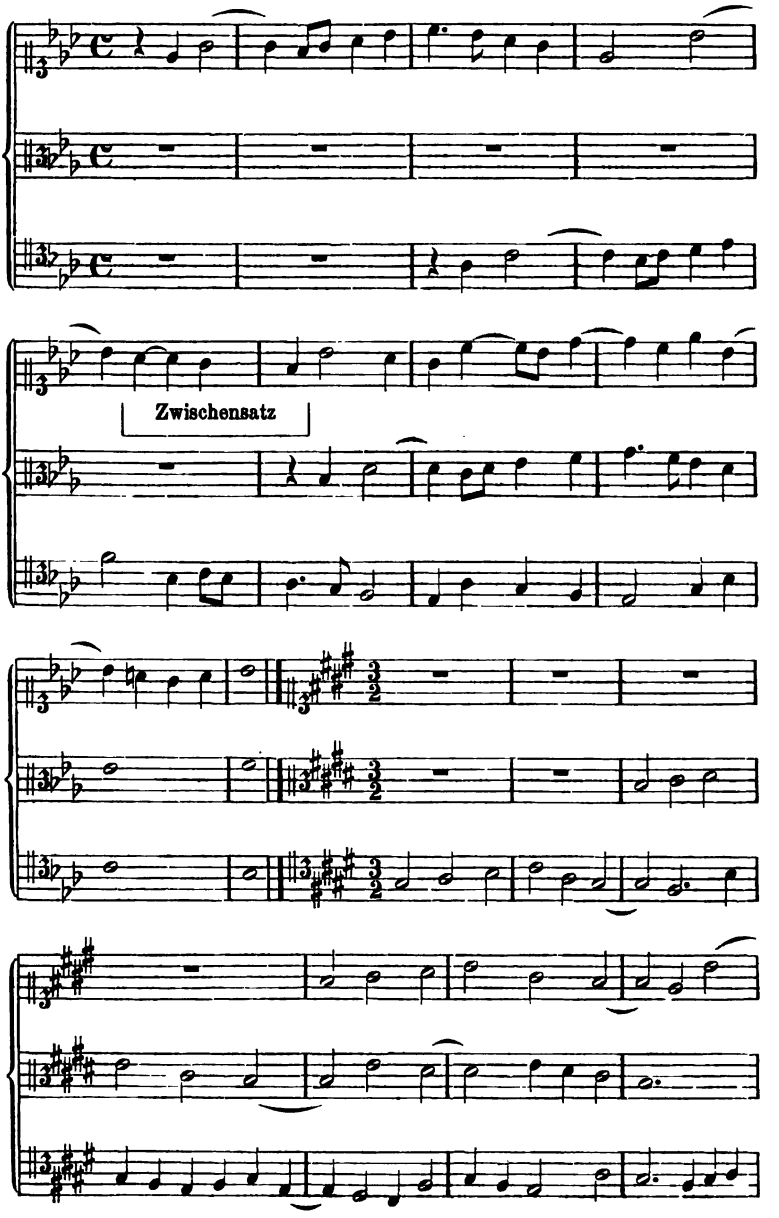
Bei der tonalen Imitation muss die zweite Nachahmung entweder dem Thema oder der ersten Nachahmung gleich lauten.

Dreiundzwanzigste Aufgabe.

Bilde dreistimmige Imitationen, auch tonale.

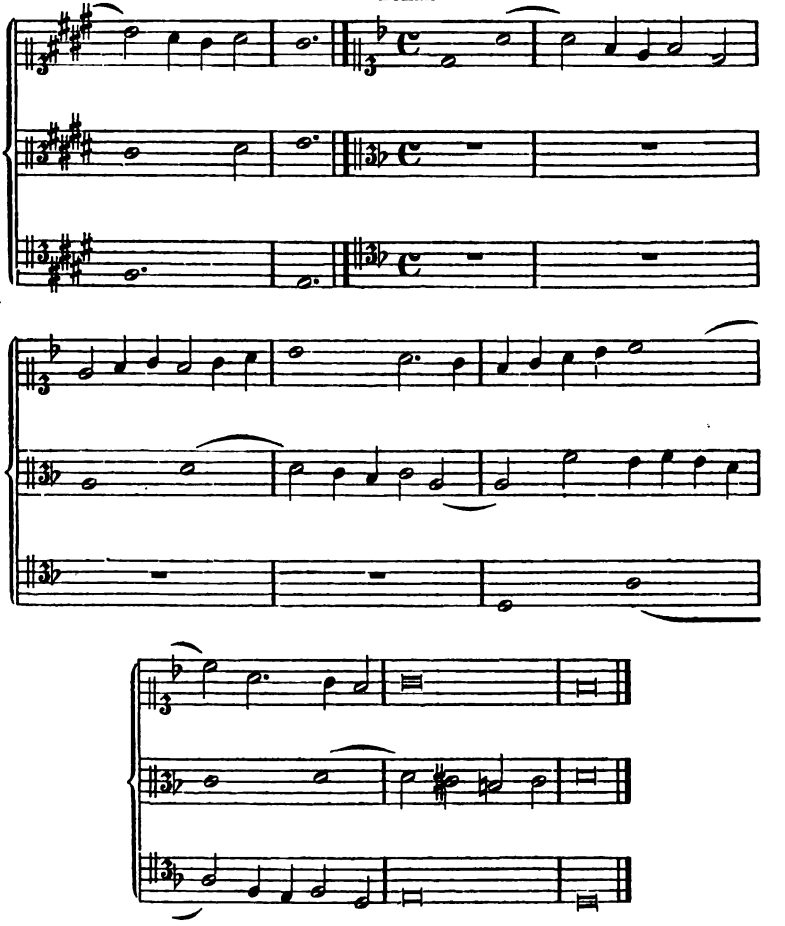
Digitized by Google

Muster 26. Dreistimmige Imitation.



Digitized by Google

Tonal.



§ 24.

Die vierstimmige Imitation.

Die vierstimmige Imitation geschieht nach denselben Vorschriften, wie die dreistimmige.

Bei der tonalen Imitation gibt man zwei Stimmen das Thema, den beiden anderen die Antwort, fast immer abwechselnd, ausnahmsweise so, dass der erste und letzte Eintritt gleich sind, und ebenso, unter sich, die beiden mittleren (zweite und dritte) Eintritte. Von

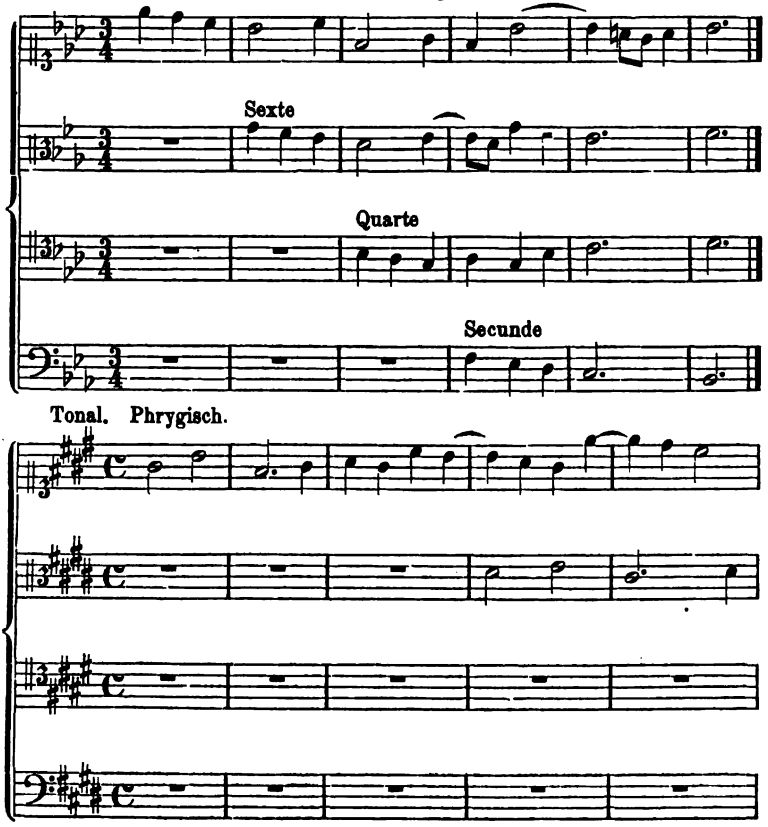
Digitized by Google

dieser Ausnahme braucht jedoch der Schüler keine Notiz zu nehmen. Das gewöhnliche Verfahren, welches z. B. in der ersten Durchführung fast aller vierstimmigen Fugen beobachtet wird, besteht immer darin, dass man dem Thema die Antwort, dieser wieder Thema und Antwort folgen lässt. So ist es auch in dem folgenden tonalen Beispiel geschehen, welches als erste Durchführung einer Fuge gelten kann. Die erste Fuge des wohltemperirten Klaviers bedient sich der ausnahmsweisen Gestaltung: Thema, Antw., Antw., Thema, während alle anderen Fugen dieses Werkes die gewöhnliche Folge aufweisen.

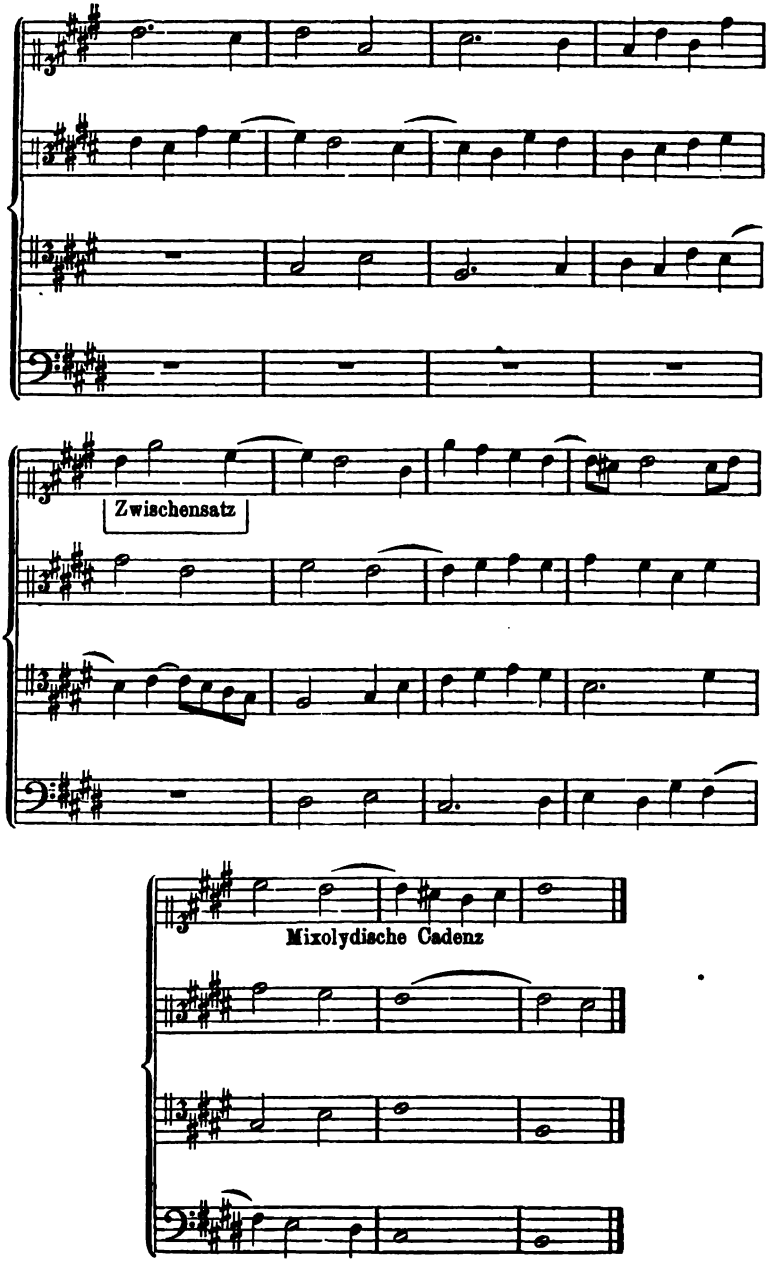
Vierundzwanzigste Aufgabe.

Bilde vierstimmige Imitationen, auch tonale.

Muster 27. Vierstimmige Imitationen.



Digitized by Google



Digitized by Google

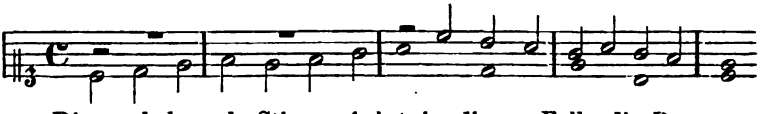
Der Zwischensatz ist hier nur hinzugefügt, um an die Zulässigkeit zu erinnern. Eine musikalische Veranlassung hat nicht vorgelegen.

Da die Nachahmung gewissermassen als die Grundform der selbständigen Musik zu betrachten ist, d. h. derjenigen Musik, welche sowohl vom Wort, wie vom Schritt unabhängig ist, so möge ihr vom Schüler, besonders im vierstimmigen Satz, recht grosse Aufmerksamkeit geschenkt werden in zahlreichen Ausarbeitungen. Die zunächst folgenden §§ über gewisse Besonderheiten der Nachahmung sind dagegen mehr zur Kenntnissnahme, als zur Uebung bestimmt.

§ 25.

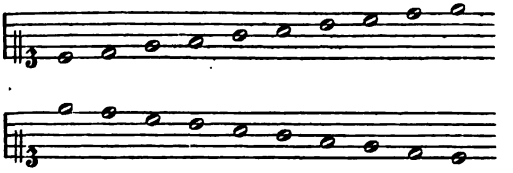
Besondere Arten der Imitation.

1) Gegenbewegung. Man bedient sich zur Imitation zuweilen der Gegenbewegung.

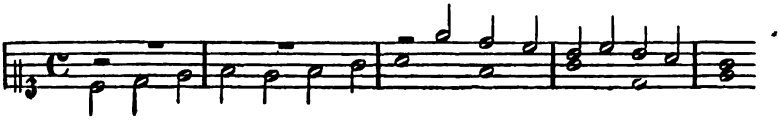


Die nachahmende Stimme kehrt in diesem Falle die Bewegung des Themas um. Sie behält die Intervallschritte bei, verwandelt aber aufwärts in abwärts, abwärts in aufwärts.

Streng heisst die Gegenbewegung, wenn sie die Grösse der Intervalle auch nach ihrer näheren Bestimmung (Elementarlehre § 105) genau festhält. Dies geschieht, wenn man den Gruudton der Durtonart mit der Terz beantwortet und die übrigen Intervalle demgemäss in diatonischer Folge.



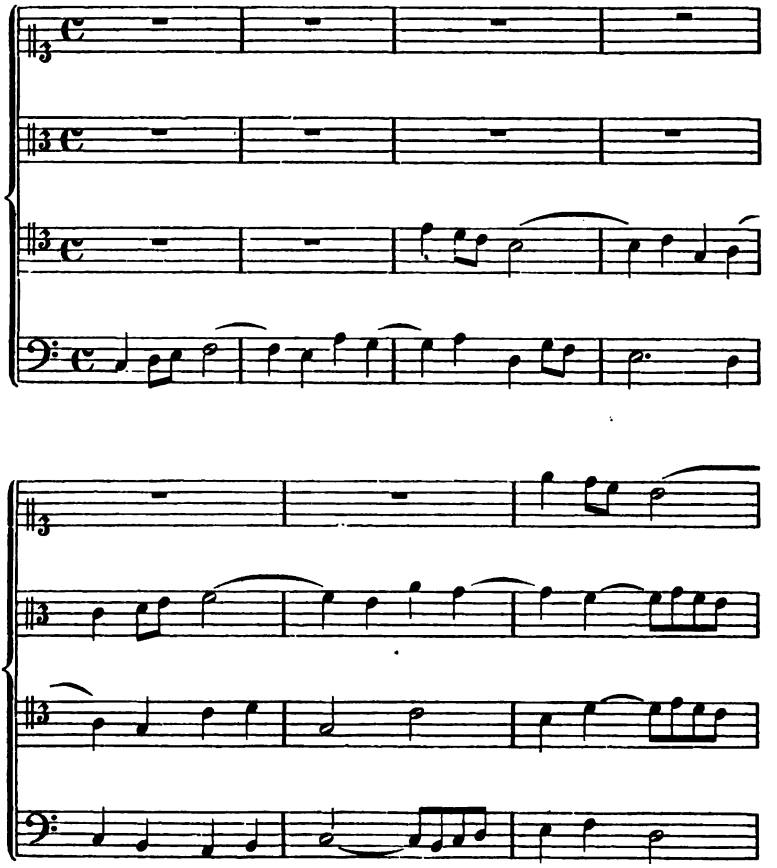
Unser Beispiel würde demgemäss in strenger Gegenbewegung so ausfallen:



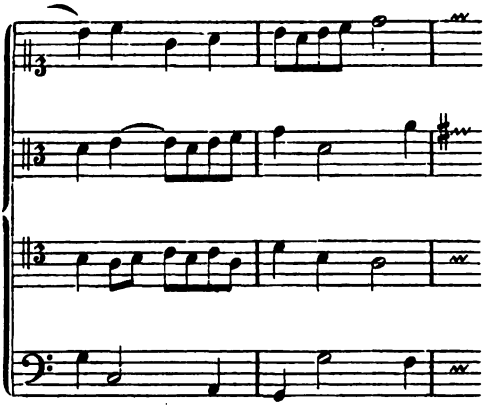
Digitized by Google

Aus dem Schema der Durtonart ergiebt sich auch die Behandlung der Kirchentonarten, da diese ja als Octavgattungen der Durtonart zu betrachten sind.

Muster 28. Imitation in strenger Gegenbewegung.

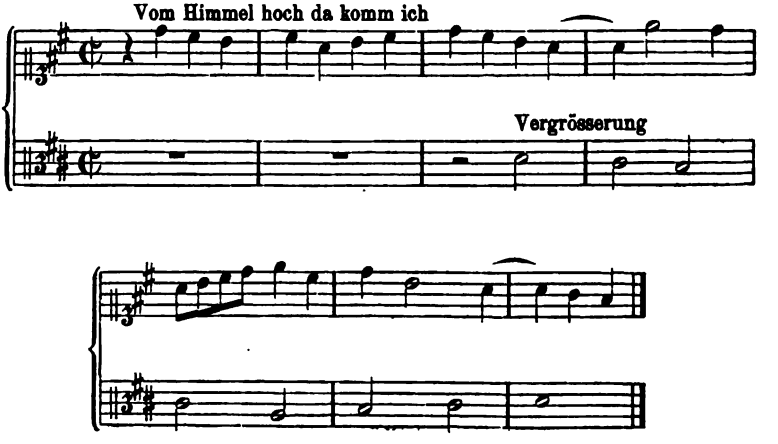


Digitized by Google

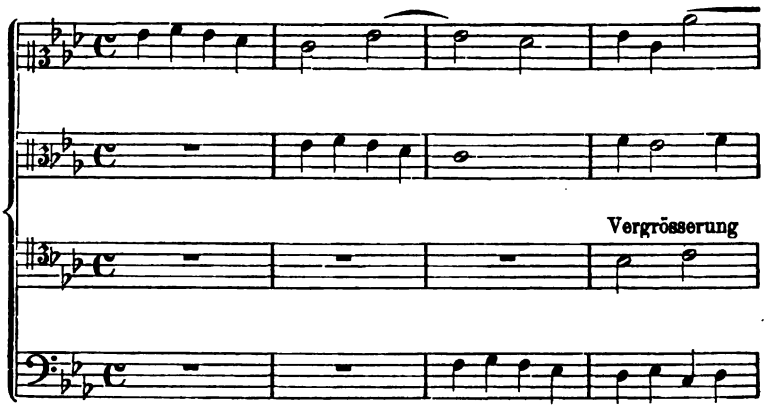


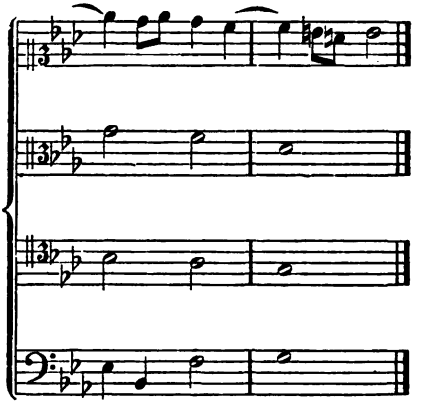
2) Vergrösserung. Man bringt auch die Nachahmung in höheren Notengattungen als das Thema. Die Darstellung des Themas in höherer Notengattung heisst Vergrösserung. Diese und die folgende Form sind besonders dann erfolgreich anzubringen, wenn es sich um ein allbekanntes Thema handelt, z. B. eine Choralstrophe.

Muster 29. Vergrösserung.



Digitized by Google



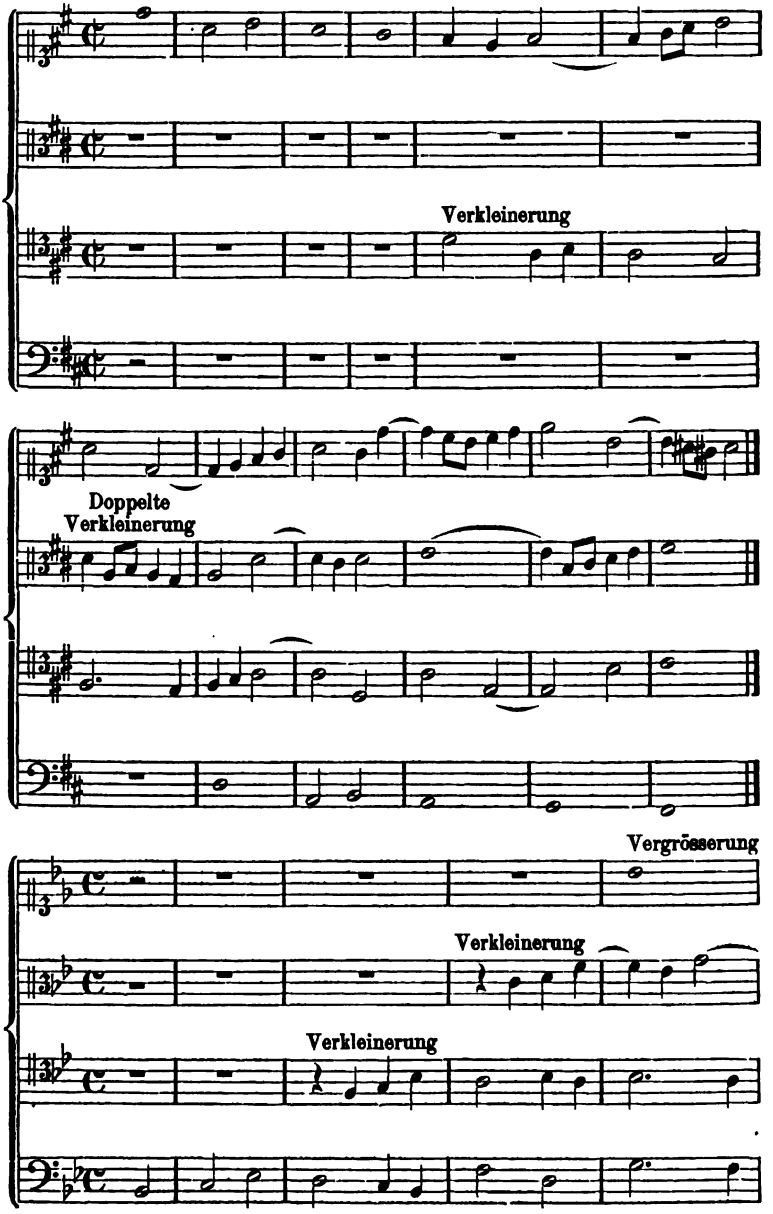


3) Verkleinerung. Leichter erkennbar als die Vergrösserung ist im Allgemeinen die Verkleinerung, welche das Thema in niederen Notengattungen bringt.

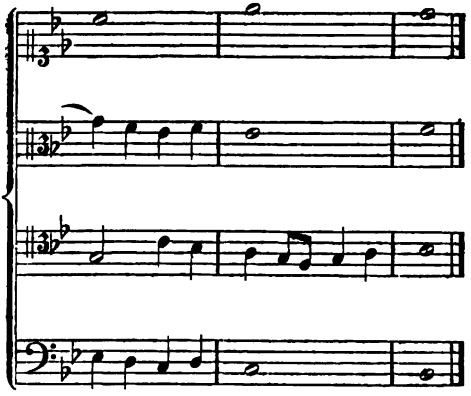
Oft verbinden sich in einem Satze Vergrösserung und Verkleinerung.

Digitized by Google

Muster 30. Verkleinerung.

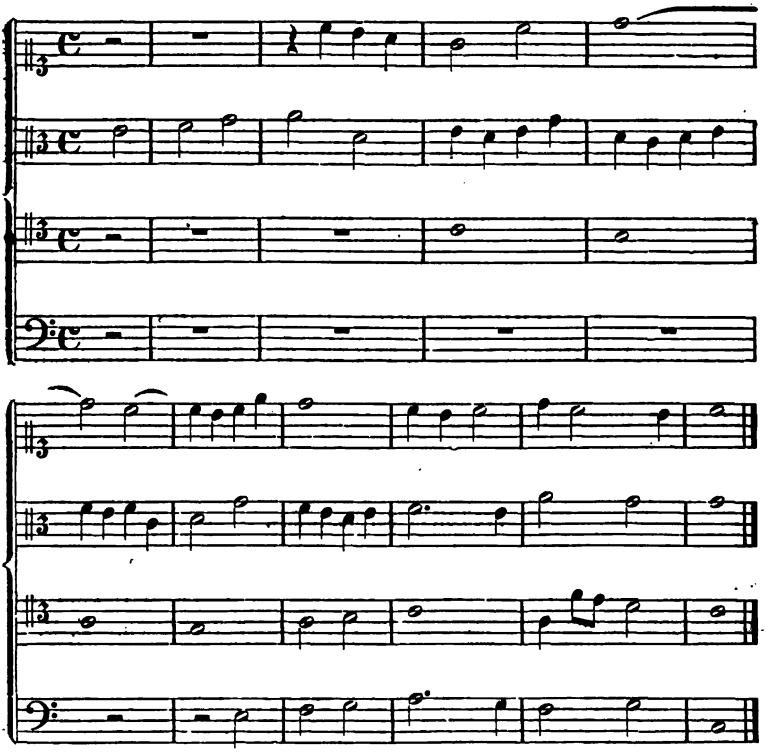


Digitized by Google



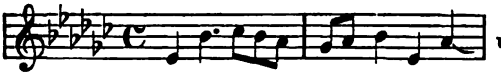
4) Gegenbewegung, Vergrösserung und Verkleinerung verbunden.

Muster 31. Vergrösserung, Verkleinerung u. Gegenbewegung.



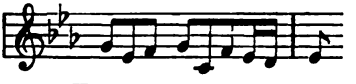
Digitized by Google

Verkleinerung, Vergrösserung und Gegenbewegung, sowie deren Combinationen, sind von allen Componisten angewendet worden, weil es viele Fälle gibt, in denen sie sich in ihrer Eigenthümlichkeit leicht deutlich erkennbar machen. Um nur aus solchen Werken, die sich in Aller Händen befinden, Beispiele anzuführen, seien hier erwähnt: Mozart's Cdurfuge für Clavier zu zwei Händen, desselben Fmollfantasie für Clavier zu vier Händen, desselben Cmollfuge für Streichquartett, Beethoven's Asdurfuge in der zweiten Asdursonate, desselben Fuge im Cismollquartett. Bach's Werke bieten hier natürlich die grösste Ausbeute. Um nur einige Beispiele aus dem wohltemperirten Clavier anzuführen, finden wir die Vergrösserung und Gegenbewegung in der Esmollfuge



u. s. w.

kunstvoll verbunden. Die Cmollfuge des zweiten Theiles



bietet Vergrösserung und Verkleinerung verbunden mit Gegenbewegung. Gegenbewegung finden wir ausserdem in der Dmollfuge, Fismollfuge, Gdurfuge, Amollfuge, Hdurfuge des ersten Theils, Cisdurfuge, Cismollfuge, Dmollfuge, Bmollfuge des zweiten Theiles.

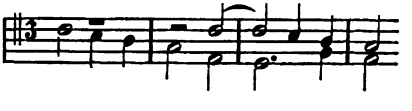
Fünfundzwanzigste Aufgabe.

Einige Imitationen zu zwei, drei und vier Stimmen herzustellen mit Anwendung der Vergrösserung, Verkleinerung, Gegenbewegung und deren Combinationen.

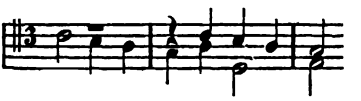
§ 26.

Freiheiten der Imitation.

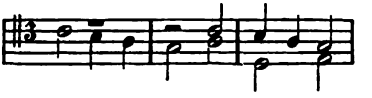
1) Rhythmische Veränderung. Wenn es ohne Nachtheil für die Erkennbarkeit des Themas geschehen kann, darf man den Anfangston in der Nachahmung verlängern oder verkürzen. Z. B.



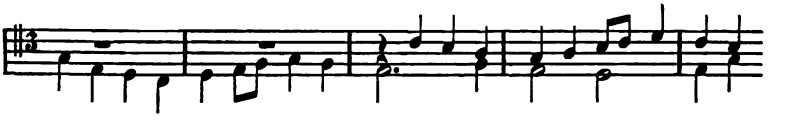
Digitized by Google



Auch den Takttheil des Eintritts zu verschieben ist gestattet, wenn nur guter Takttheil dem guten entspricht und schlechter dem schlechten.

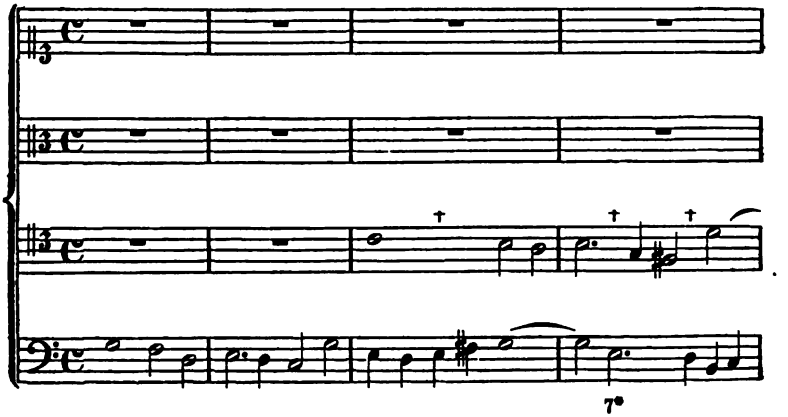


In dem folgenden Beispiele dagegen, wo die guten Takttheile schlecht werden und umgekehrt, wird die Melodie bis zur Unkenntlichkeit entstellt.

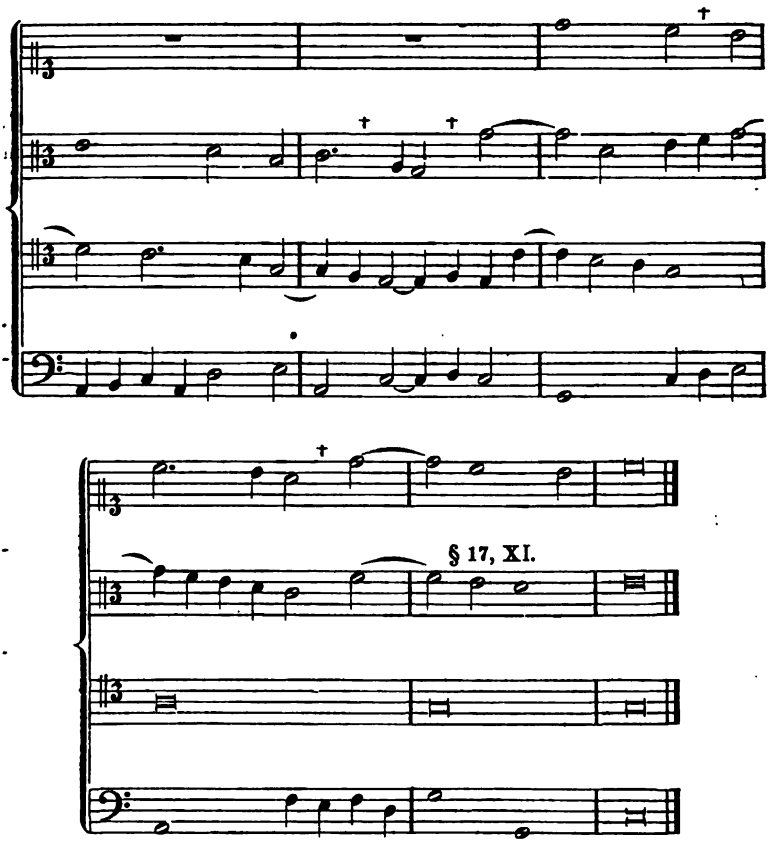


2) Tonische Veränderung. Auch kleine tonische Veränderungen in der Nachahmung sind erlaubt, wenn dadurch das Thema nicht so entstellt wird, dass es unkenntlich wird. So lässt sich fast jeder Sprung durch einen anderen, möglichst ähnlichen, nachahmen, z. B. die Terz durch die Quarte, Quarte durch die Quinte, kleine Sprünge durch stufenweise Fortschreitung, diese wieder durch kleine Sprünge.

Muster 32. Freie Imitation.



Digitized by Google



Hier beantwortet der Alt sogar die Quinte des Basses durch eine Octave.

Sechsundzwanzigste Aufgabe.

Verwende die hier gegebenen Freiheiten zu zwei- bis vierstimmigen Imitationen.

§ 27.

Künsteleien der Imitation.

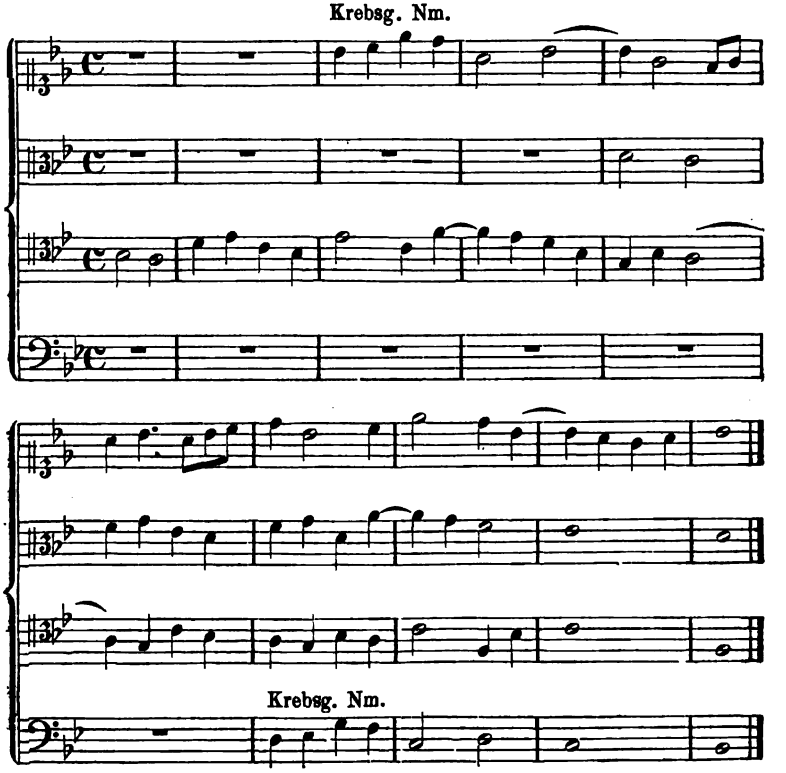
Krebsgängige Imitation. Die Imitation hat seit Jahrhunderten auch vielfach zu unkünstlerischen Spielereien herhalten müssen,

Digitized by Google

welche weder irgend einen aesthetischen Ertrag gebracht haben, noch pädagogisch irgend welchen Werth beanspruchen können. Auch wären diese Künsteleien längst verschwunden, wenn nicht immer wieder grosse Musiker, sei es aus Laune, sei es, um ihre contrapunktische Gelehrsamkeit zu zeigen, sich ihrer angenommen hätten. Die **rückgängige Nachahmung**, Krebsgang genannt, d. h. die Nachahmung eines Themas von hinten nach vorn, von der letzten Note zur ersten, wird nie irgend einen musikalischen Werth behaupten. Nichts desto weniger finden wir sie bei hervorragenden Componisten aller Zeiten.

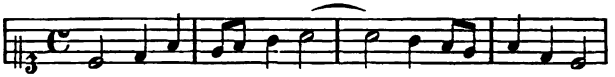
Zu ihrer Herstellung ist es erforderlich, dass man schon das Thema darauf einrichtet, besonders solche rhythmischen Figuren vermeidet, die, verkehrt gelesen, widersinnig erscheinen, wie z. B.

In der folgenden vierstimmigen Imitation findet die krebsgängige Nachahmung Anwendung.



Digitized by Google

Hier eine Melodie, welche, vorwärts und rückwärts gelesen, gleich ist.



Auf solche Spielerei könnte ein müssiger Kopf ohne Schwierigkeit eine ganze Fuge gründen, welche krebsgängig zu spielen wäre. Auf anderem Gebiete und in kleinerem Mafsstabe findet sich diese Spielerei im Menuett einer Ddursonate für Klavier und Violine von Haydn, und im Cmollquintett von Mozart im Menuetto unter der Ueberschrift: „al rovescio". Diese Stücke werden, wenn sie einmal durchgespielt sind, rückwärts wiederholt.

Die Uebung des Krebsganges und ähnlicher Künsteleien hat für den Compositionsschüler gar keine Bedeutung, eine Aufgabe ist daher nicht darauf zu gründen.

B. Die Imitation als Begleitung. Choralfiguration.

§ 28.

Wie wir im ersten Abschnitte den contrapunktischen Uebungen einen Cantus firmus zu Grunde gelegt haben, so nehmen wir jetzt auch zu unseren Imitationen einen Cantus firmus. Diesen Cantus firmus entlehnen wir dem Choralgesang, dabei immer diejenigen Melodien bevorzugend, welche den alten Kirchentonarten angehören.

Die Antiphonien der katholischen Kirche eignen sich gleichfalls zu diesem Zweck, haben aber meist geringeren Umfang. Auch die Synagogalmelodien der Juden lassen sich hier verwenden und gehören demselben Tonartensystem an.

Die Choralmelodie zerfällt bekanntlich in verschiedene Abschnitte, welche durch Fermaten hervorgehoben werden. Bei unseren Arbeiten werden die Abschnitte der Choralmelodie durch Pausen getrennt, in welchen die Imitationssätze der anderen Stimmen ihren Fortgang nehmen.

Der Cantus firmus kann in jeder der betheiligten Stimmen liegen; doch lege man ihn vorzugsweise in eine Mittelstimme. Bei den Alten befand er sich meist im Tenor.

50. Der erste Imitationssatz beginnt vor dem Eintritt des Cantus firmus. Es ist nicht erforderlich, dass der erste Imitationssatz mit

Digitized by Google

Grundton oder Quinte der Haupttonart beginnt: er kann mit jeder Stufe derselben anfangen.

Bei der Beantwortung der Imitation gelten alle Freiheiten, sofern sie die Erkennbarkeit des Themas nicht beeinträchtigen.

Gegenbewegung ist zulässig, und besonders da anzuwenden, wo sie sich leichter durchführen lässt, als grade Bewegung; doch bediene man sich ihrer nicht allzu oft.

Im Verlaufe der Arbeit kann der Imitationssatz vor dem Wiedereintritt des Cantus firmus beginnen, mit diesem gleichzeitig eintreten, oder ihm unmittelbar folgen.

Die erste und letzte Note jedes Abschnittes des Cantus firmus kann verlängert werden, wenn es die Beschaffenheit der Imitation grade wünschenswerth macht. Das Thema der Imitation ist in der Regel zu jedem Choralabschnitte ein anderes, ausnahmsweise dasselbe. Mitunter lässt es sich durch Verkleinerung aus den ersten Tönen des Choralabschnittes bilden, den es begleitet. Doch soll der Schüler nicht Zeit und Arbeitskraft daran verschwenden, dieses Verfahren durchzusetzen, wo es sich nicht bequem ergibt.

51. Soviel wie möglich beobachtet man in den verschiedenen Nachahmungssätzen Abwechselung der Stimmordnung, d. h. man lässt nicht gern dieselben Stimmen sofort wieder in derselben Reihenfolge nacheinander eintreten.

Im figurirten Choral tritt dem Schüler zum erstenmale eine zusammengesetzte Kunstform entgegen, und stellt sich ihm die schwere Aufgabe ein zusammenhängendes Ganzes herzustellen, welches aus selbständigen Theilen besteht. Die Schwierigkeit dieser Aufgabe gipfelt in der Forderung, die Cadenzen zu vermeiden, d. h. solche Abschnitte, die den Eindruck des Schlusses machen, zu umgehen, — und dennoch jeder Stimme, vom Eintritt bis zum Abgang, ein gewissermafsen selbständiges Sätzchen mit Anfang und Schluss zu ertheilen. Diese Aufgabe, welche sich von hier ab in allen höheren Kunstformen unter immer umfassenderen Bedingungen wiederholt, tritt hier, im strengen Satz, in ihrer elementaren, und zur Vorübung am trefflichsten geeigneten Form auf.

§ 29.

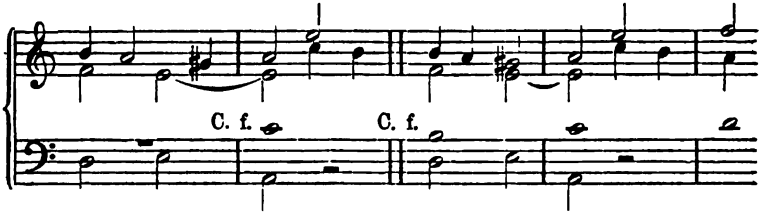
Ueber die Art, die Cadenzen zu vermeiden.

I. Die vollkommene Cadenz — d. h. diejenige, welche in Ober-

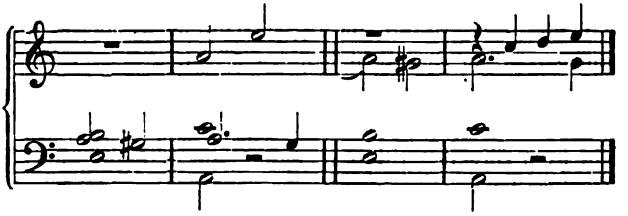
Digitized by Google

und Unterstimme den Tonart-Grundton enthält (Vgl. Hrml. § 17) — ist natürlich im Laufe der Arbeit vorzugsweise zu vermeiden. Wo sie sich aber einmal natürlich ergibt, und nur durch gezwungene Wendungen umgangen werden könnte, hat man folgende Mittel ihren Eindruck zu schwächen:

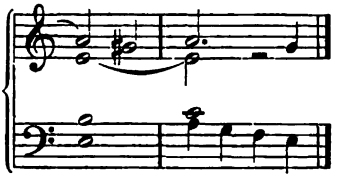
1) Der Cantus firmus setzt auf dem Schlussaccord der Cadenz ein, oder schreitet während derselben fort.



2) Eine der anderen Stimmen setzt auf dem Schlusse oder fast unmittelbar nach demselben, nach Pausen neu ein.



3) Wenigstens eine Stimme bleibt so in Bewegung, dass der Charakter des Schlusses nicht zur Geltung kommen kann.

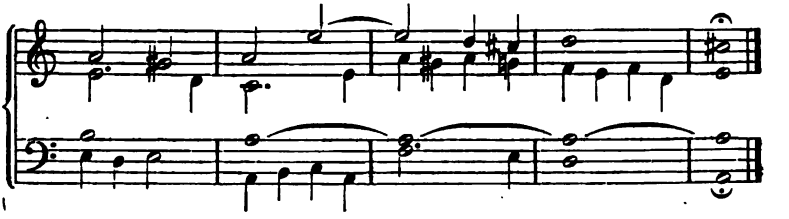


Am besten vereinigt man übrigens die vollkommene Cadenz mit einem Abgang der Basstimme, so dass diese nach der Cadenz pausirt.

52. Zwei Stimmen sollen nicht gleichzeitig, auf demselben Takttheil, abtreten. Nie soll der Schluss eines Abschnittes des Cantus firmus zu einer vollkommenen Cadenz dienen. Auch soll er nicht mit dem Schluss einer anderen Stimme zusammenfallen. Der Schluss des letzten Abschnittes — der eigentliche Schluss der Melodie — bildet dagegen natürlicherweise die Cadenz. Auf diese Cadenz folgt

Digitized by Google

häufig noch ein Orgelpunkt des Cantus firmus, der unter Umständen noch zu dem sogenannten Kirchenschluss führt.

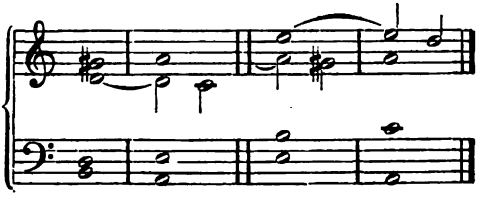


Zuweilen vermeidet man die eigentliche Cadenz und beschränkt sich auf diesen Schluss, den wir S. 17 Anm. und S. 74 als uneigentlich mixolydischen kennen gelernt haben.

II. Der unvollkommene Ganzschluss, in welchem die Oberstimme Terz oder Quinte hat, dient zwar häufig zum Schlusse eines ganzen Musikstückes, macht aber im Verlaufe der Composition weniger den Eindruck des Schlusses. Wo dies zu befürchten ist, bedient man sich derselben Mittel zur Abschwächung, wie oben.

III. Der Halbschluss, der seiner Natur nach immer auf ein folgendes hinweist, hat noch weniger Schlusscharakter; er darf nicht oft vorkommen, weil er leicht den Eindruck kleinlicher Periodisirung macht, die dem Charakter der hier abgehandelten Formen widerspricht. Vermieden wird er wie die vorstehenden.

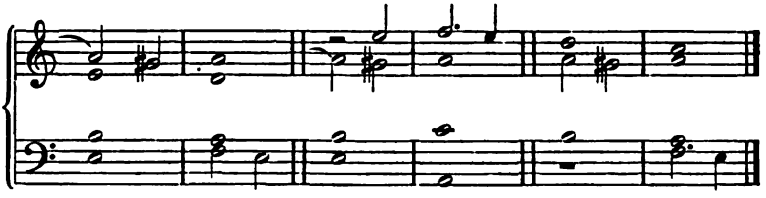
IV. Aufgehalten wird ein Schluss durch eine gebundene Dissonanz, zuweilen genügt auch eine consonirende Bindung.



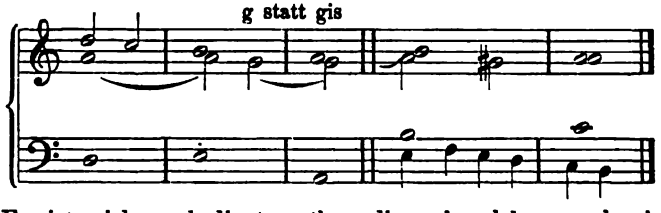
V. Der Trugschluss ist das gebräuchlichste Mittel, die Cadenz zu vermeiden, wo sie einzutreten im Begriff ist. Der Trugschluss betrifft

entweder den Schlussaccord, an dessen Stelle ein anderer — unerwarteter — eintritt:

Digitized by Google



oder den vorhergehenden Accord, indem schon dieser die angeregte Erwartung des Schlusses aufhebt, sei es durch Veränderung des Zusammenklanges, oder durch Einführung harmoniefreier Töne:



Es ist nicht unbedingt nothwendig, aber lobenswerth, in der Bildung der Cadenzen im Laufe der Arbeit eine gewisse Mannichfaltigkeit zu zeigen.

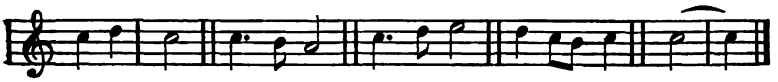
§ 30.

Die Art, die Stimmen fortzuschicken.

Den Forderungen des vorigen Paragraphen steht die Forderung entgegen, dass jedes Sätzchen in jeder Stimme eine gewisse Selbstständigkeit behaupten soll, nach Pausen eintreten und mit einem Schluss abgehen soll.

Aesthetisch beschränkt sich diese Forderung auf die Vorschrift das Abbrechen der Stimmen zu vermeiden. Der Schluss selbst kann immer nnr ein scheinbarer sein im Sinne der abtretenden Stimme. Diese kann gewissermafsen glauben zu schliessen, aber die übrigen Stimmen widerlegen sie, indem sie an dem Schlusse nicht theilnehmen. Da sich aber auch solche Schlusswendungen nicht überall anbringen lassen — denn die einzelne Stimme bleibt ja immer abhängig von den, hier noch dazu sehr engen, Grenzen des Zusammenklanges — so nimmt man in vielen Fällen mit jeder Wendung vorlieb, die einigermafsen dem Begriff des Aufhörens, Ausathmens, Ausklingens, entspricht.

Digitized by Google



Beim Bass hat man immer vorzugsweise auf einen guten Abgang zu sehen. Die Cadenzen können in jeder der fünf Tonarten und in ihren nächstliegenden Transpositionen geschehen. Die Schlusscadenz natürlich in der des Chorales.

§ 31.

Orgelpunkt.

Der Orgelpunkt wird hauptsächlich im mehr als dreistimmigen Satze angewendet.

Am häufigsten erscheint er am Schlusse, wo dann jedesmal der letzte Ton des Cantus firmus ausgehalten wird, während die anderen Stimmen contrapunktiren. Es kommt auch vor, dass gleichzeitig zwei Stimmen den Orgelpunkt haben. Auch kurz vor dem Schlusse finden wir den Orgelpunkt auf der Dominante, welche dann unmittelbar in die Tonica führt.

Im Verlaufe bilden sich wohl gelegentlich kleine Orgelpunkte durch das längere Liegenbleiben einer abgehenden Stimme.

Andere als durchgehende und gebundene Dissonanzen, Wechselnoten, und der § 17, XI eingeführte Quartsextaccord dürfen aber auch im Orgelpunkte nicht vorkommen.

Die Anwendung des Orgelpunktes bleibt übrigens dem Belieben des Schülers anheimgestellt.

§ 32.

Zweistimmige Imitation zum Choral.

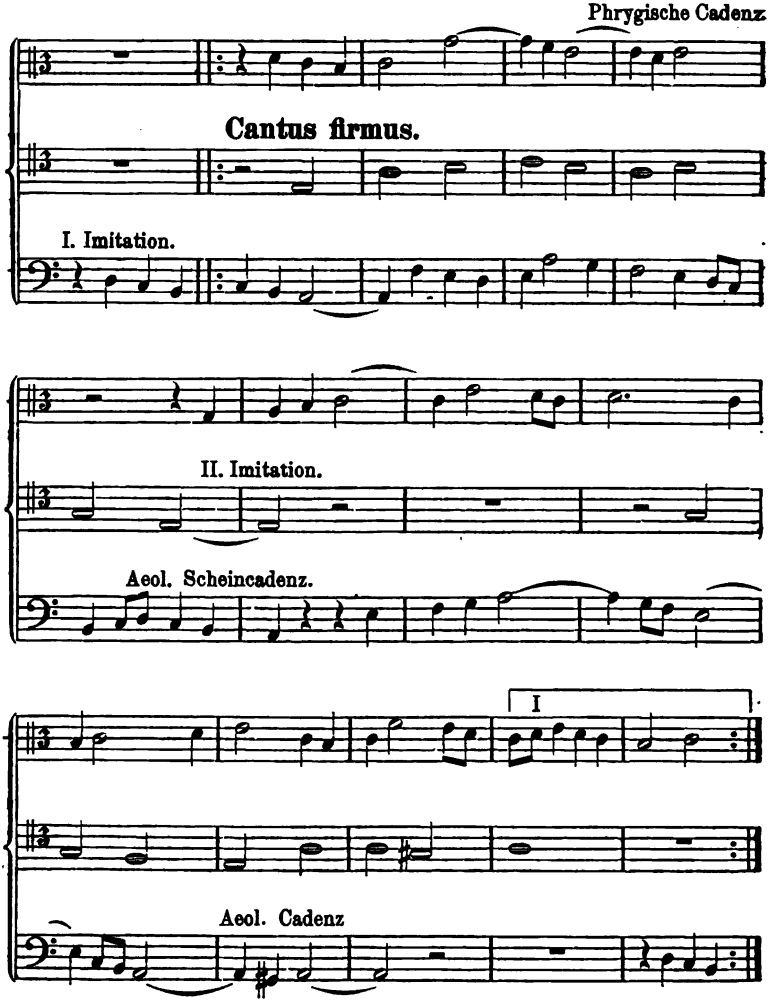
Hat man neben der Stimme, welche den Cantus firmus vorträgt, nur noch zwei Stimmen zur Verfügung, so ist es ziemlich schwer, Lücken des Satzes zu vermeiden. Diese machen sich immer fühlbar, wenn eine einzige Stimme das Gewebe des Satzes fortspinnt. Solche einstimmigen Stellen soll man wo möglich auf einen oder wenige Takttheile beschränken, da sie sich ganz und gar wohl kaum vermeiden lassen. In dem folgenden Beispiel beschränken sich diese Lücken immer auf die Dauer einer einzigen Viertelnote.

Digitized by Google

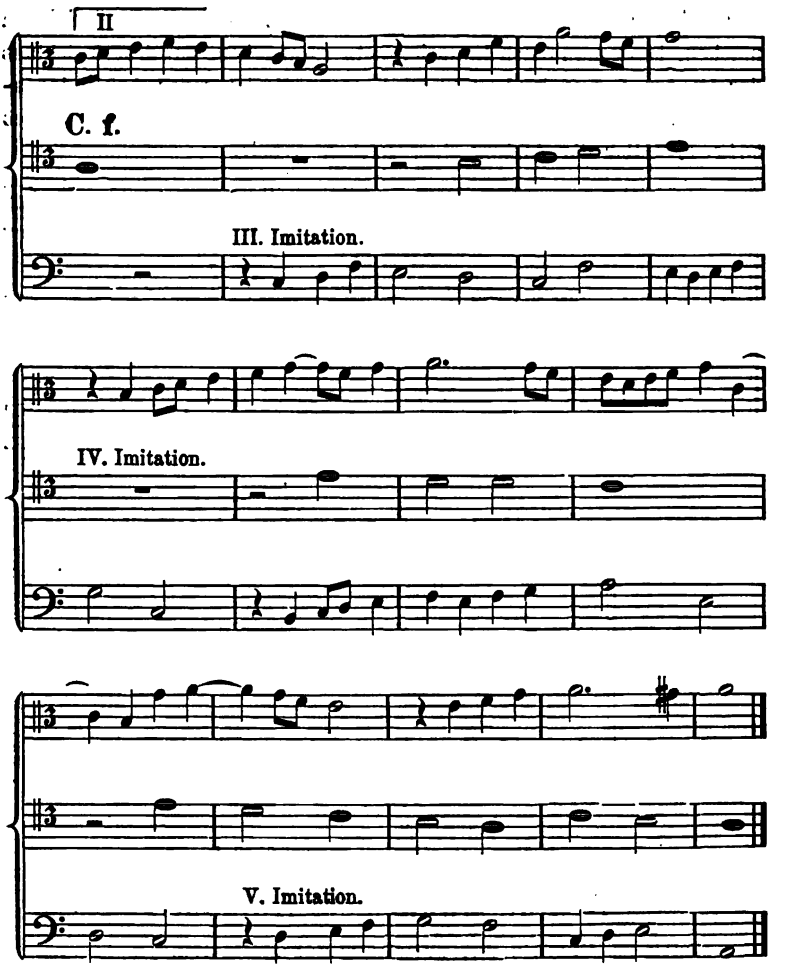
Siebenundzwanzigste Aufgabe.

Bearbeite Choräle mit zweistimmiger Imitation.

Muster 33. Aeolisch. Imitation zu gegebenem Cantus firmus.



Digitized by Google

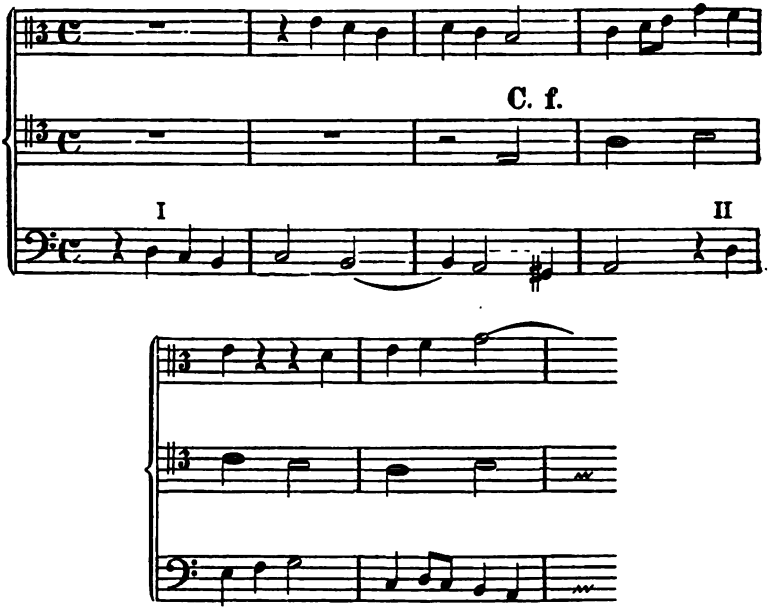


Der Raumersparniss halber ist der Wiederholung der beiden ersten Verse des Liedes hier keine besondere Ausführung zu Theil geworden, sondern die Imitation in dieselbe — durch einfaches Wiederholungszeichen — eingeschlossen. Der Schüler soll sich aber dieses Mittels nicht bedienen, sondern jede Wiederholung besonders ausarbeiten.

Man kann die Arbeit interessanter, aber auch etwas schwerer machen, wenn man dafür sorgt, dass jedesmal Thema und Antwort der Imitation dem Cantus firmus zum Contrapunkt dienen, was oben

Digitized by Google

nur bei der fünften Imitation geschehen ist. Um dies möglich zu machen, lässt man einen Imitationssatz vorangehen, auf dessen Schluss der Cantus firmus beginnt, und lässt im Verlaufe der Arbeit jedesmal das Thema der Imitation dem Eintritte des Choralabschnittes folgen. Hier der Anfang einer solchen Arbeit:



§ 33.

Dreistimmige Imitation zum Choral.

Achtundzwanzigste Aufgabe.

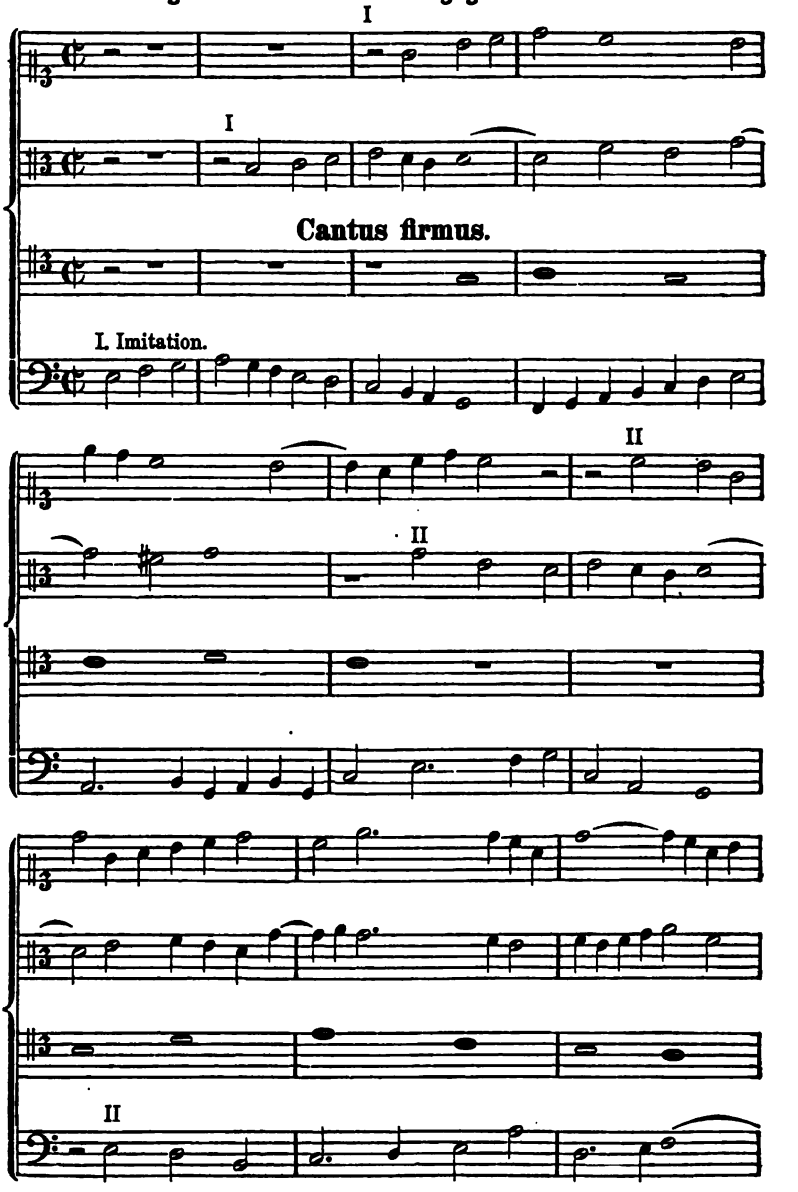
Bearbeite Choräle mit dreistimmiger Imitation.

Dreistimmige Imitation zum Cantus firmus ergibt vierstimmigen Satz. Hier ist es schon viel leichter, Lücken zu vermeiden. Der zweistimmige Satz muss hier mindestens eben so selten sein, sich auf wenige Noten beschränken, wie in der vorigen Aufgabe der einstimmige. Bis auf diese vereinzelten Stellen sollen immer wenigstens drei Stimmen thätig sein, der viertimmige Satz aber durchaus vorherrschen, d. i. den grössten Raum einnehmen. Einstimmiger Satz ist, mit Ausnahme des Anfanges, ganz zu vermeiden.

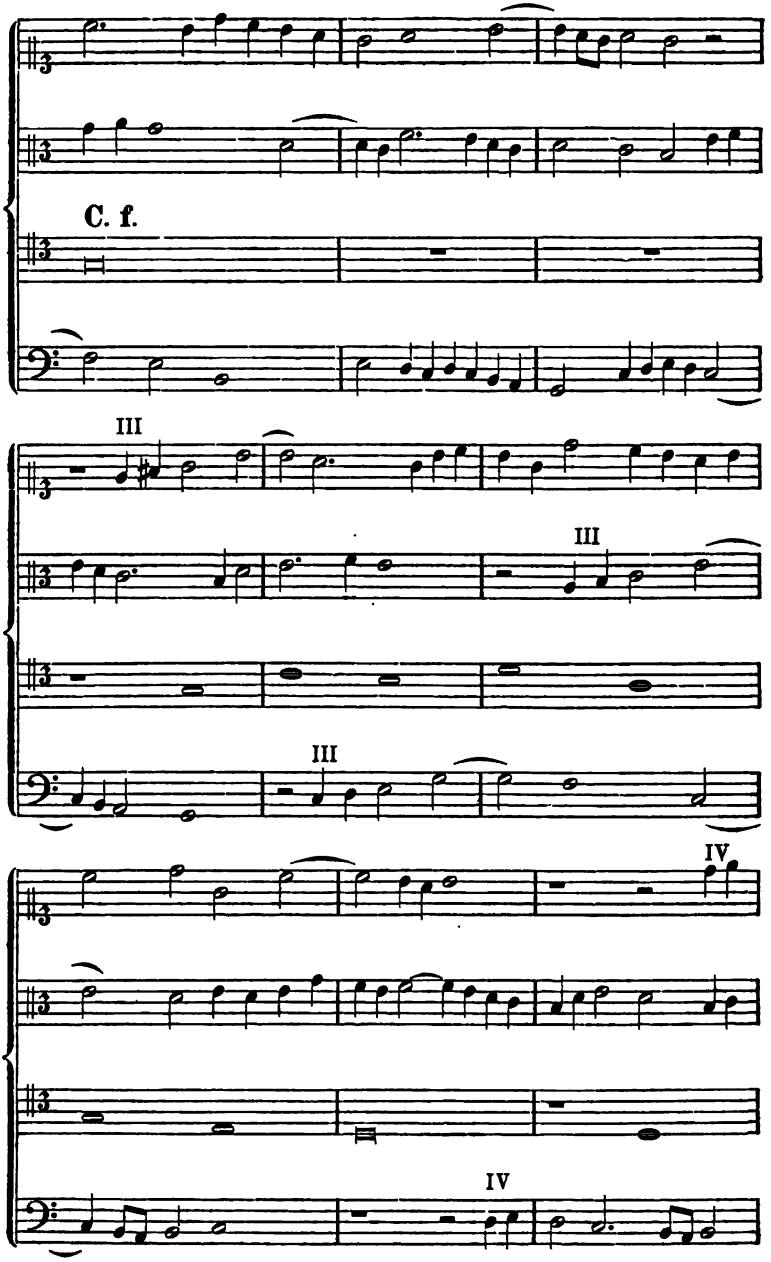
Digitized by Google

Muster 34. Mixolydisch.

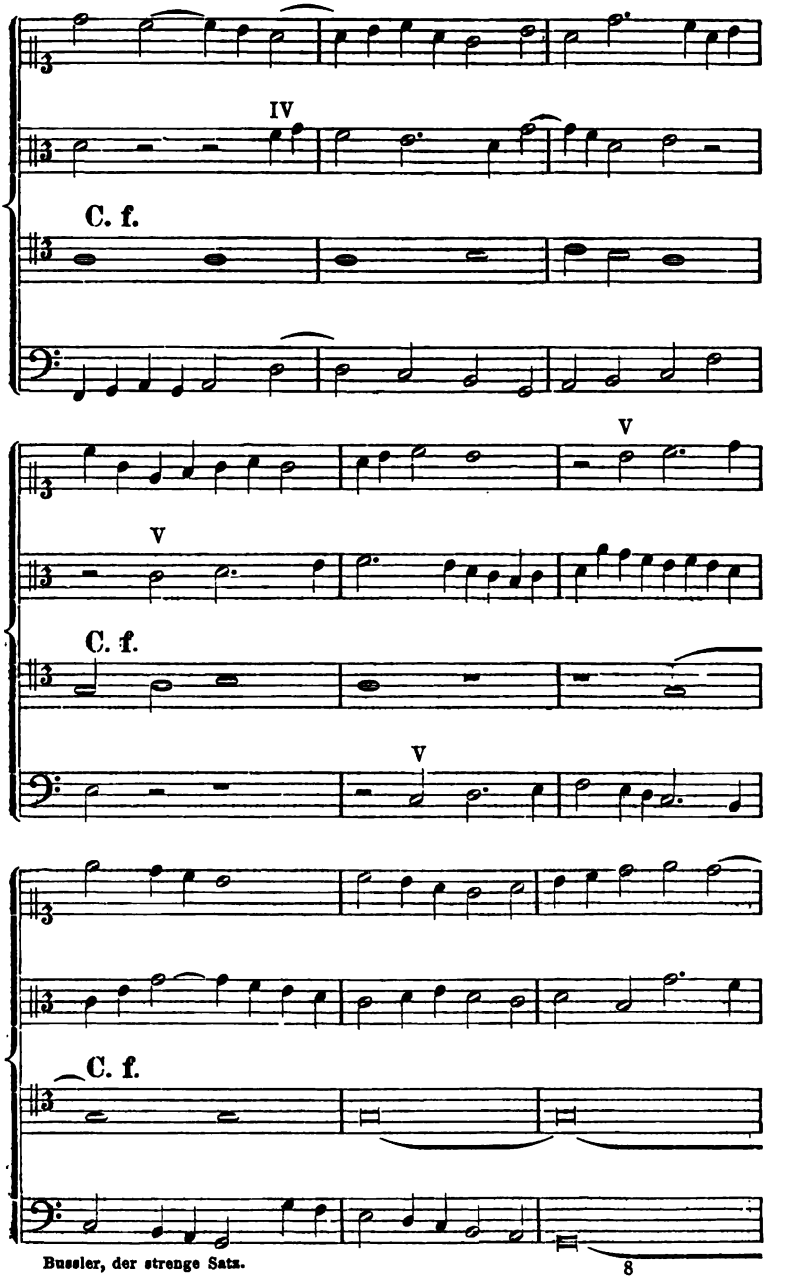
Dreistimmige Imitation zu einem gegebenen Cantus firmus.



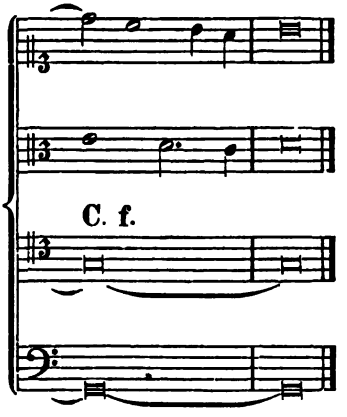
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



§ 34.

Vierstimmige Imitation zum Choral.

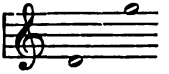
Neunundzwanzigste Aufgabe.

Bearbeite Choräle mit vierstimmiger Imitation.

Vierstimmige Imitation zum Cantus firmus ergibt fünfstimmigen Satz. Dieser und der vierstimmige Satz sollen vorherrschen. Mit Ausnahme des ein- und zweistimmigen ersten Anfanges sollen immer wenigstens drei Stimmen zusammenwirken.

An sich bietet der fünfstimmige Satz dem Schüler keine neuen Schwierigkeiten, verlangt nur gesteigerte Aufmerksamkeit auf die Verhältnisse des Zusammenklanges.

Für die Oberstimme kann der Violinschlüssel eingeführt werden, der ebenfalls im Umfange seines Liniensystems,



für die hohe Sopranstimme, angewendet wird. Doch kann man auch die fünfte Stimme durch Theilung jeder der bisher gebrauchten vier Stimmgattungen gewinnen, und demgemäss zwei Sopranschlüssel, oder zwei Altschlüssel, oder zwei Tenorschlüssel, oder zwei Bassschlüssel gebrauchen.

Das Muster ist in der schon zur 27. Aufgabe erwähnten Form gegeben, in welcher eine Imitation gleichsam als Vorspiel vorangeht, die übrigen sich mit den Abschnitten der Choralmelodie aufs Engste

Digitized by Google

verbinden, so dass im Verlaufe der Arbeit nie eine Imitation frei — d. h. in den Pausen des Cantus firmus — ausgeführt wird.

Es ist nicht nöthig, die Uebungen des strengen Satzes auf eine noch grössere Stimmenzahl auszudehnen, doch möge es dem Lehrer oder Schüler freigestellt sein, hier eine oder einige Choralbearbeitungen im sechsstimmigen Satz einzuschalten.

Während das eigentliche Ziel der Uebungen des I. Abschnittes in der thatsächlich bewährten Herrschaft über die einfachen Intervallverhältnisse besteht, handelte es sich in diesem zweiten Abschnitte hauptsächlich um die Verflechtung der Stimmen, deren möglichst einfache Form in der Verbindung von Imitationssätzen besteht. Die vollendetsten Muster dieser Art im Kunststil des strengen Satzes bieten die Werke Palestrina's, die in kunstvoller und doch zwangloser Verschlingung der Stimmen, in vollkommener Durchsichtigkeit des Gewebes bei grösster Mannichfaltigkeit der Combination, von keinem der nachfolgenden Meister erreicht oder gar übertroffen worden sind. Allerdings ist wohl zu beachten, dass Palestrina von den § 18 gegebenen Freiheiten, die hier mit pädagogischer Nothwendigkeit nur als seltene Ausnahmen gestattet sind, sich drei besonders zu Nutze macht:

1) die Kreuzung der Stimmen,

2) die grade Bewegung in Quinte und Octave, mit Ausnahme des zweistimmigen Satzes,

3) den Einklang der Stimmen, der sich bald aus der Gegenbewegung bei der Kreuzung ergiebt, bald den Eintritt der Stimmen erleichtert. Ausserdem ist

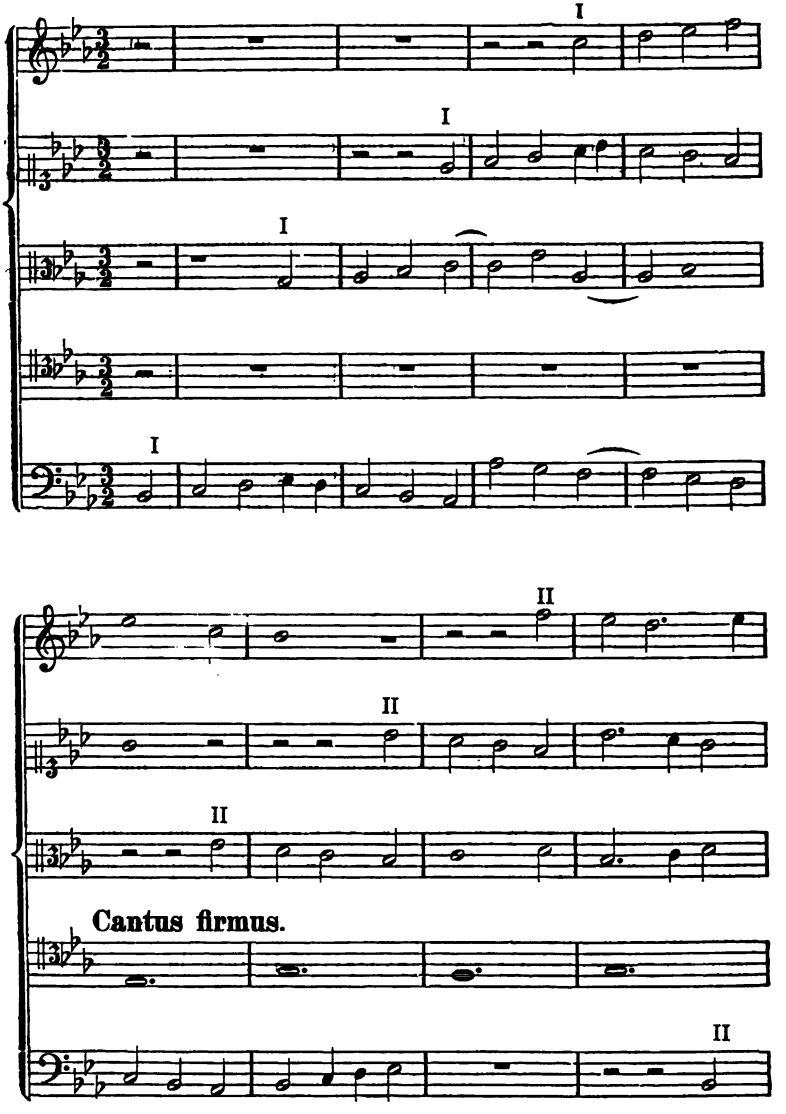
4) das gleichzeitige Abtreten von zwei oder mehr Stimmen in seinen Werken regelmässig in Gebrauch.

Anknüpfend an § 12, sei dem Schüler hier noch einmal ins Gedächtniss zurückgerufen, dass das Wesen des Contrapunktes keineswegs in dem bunten Durcheinander verschiedener, einander möglichst widersprechender Rhythmen besteht, sondern in der Vereinigung von Zwanglosigkeit und Gesetzmässigkeit in der Bewegung der einzelnen Stimme.

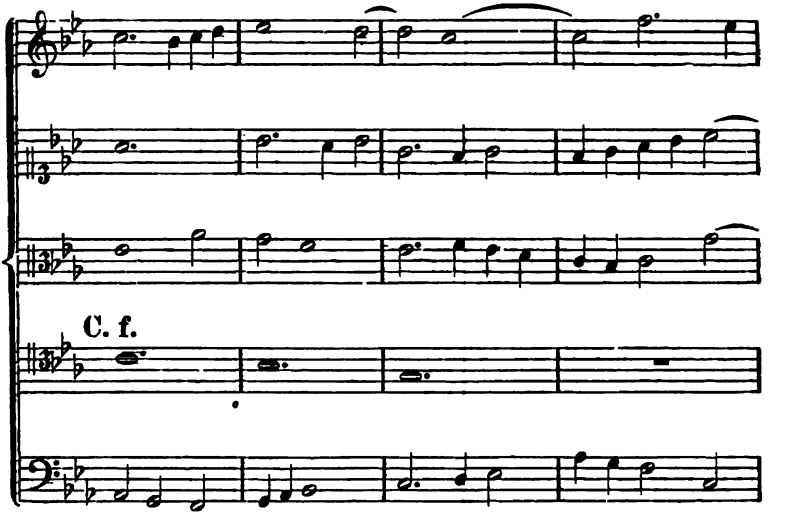
Digitized by Google

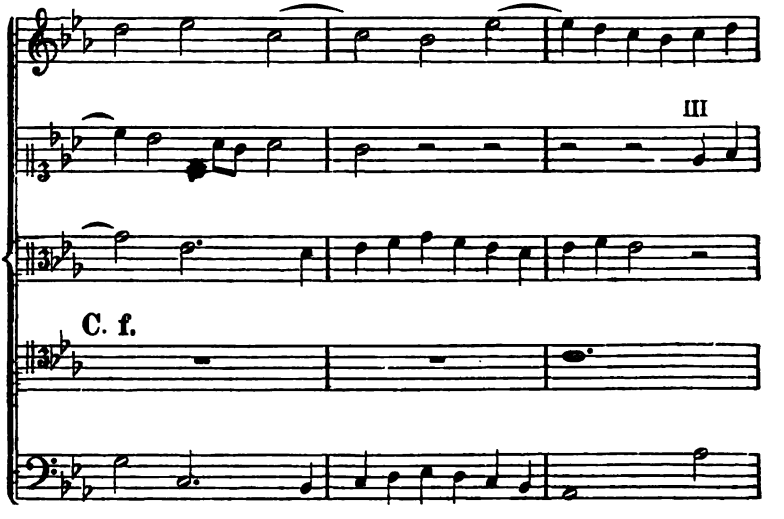
Muster 35.

Vierstimmige Imitation zu einem gegebenen Cantus firmus.

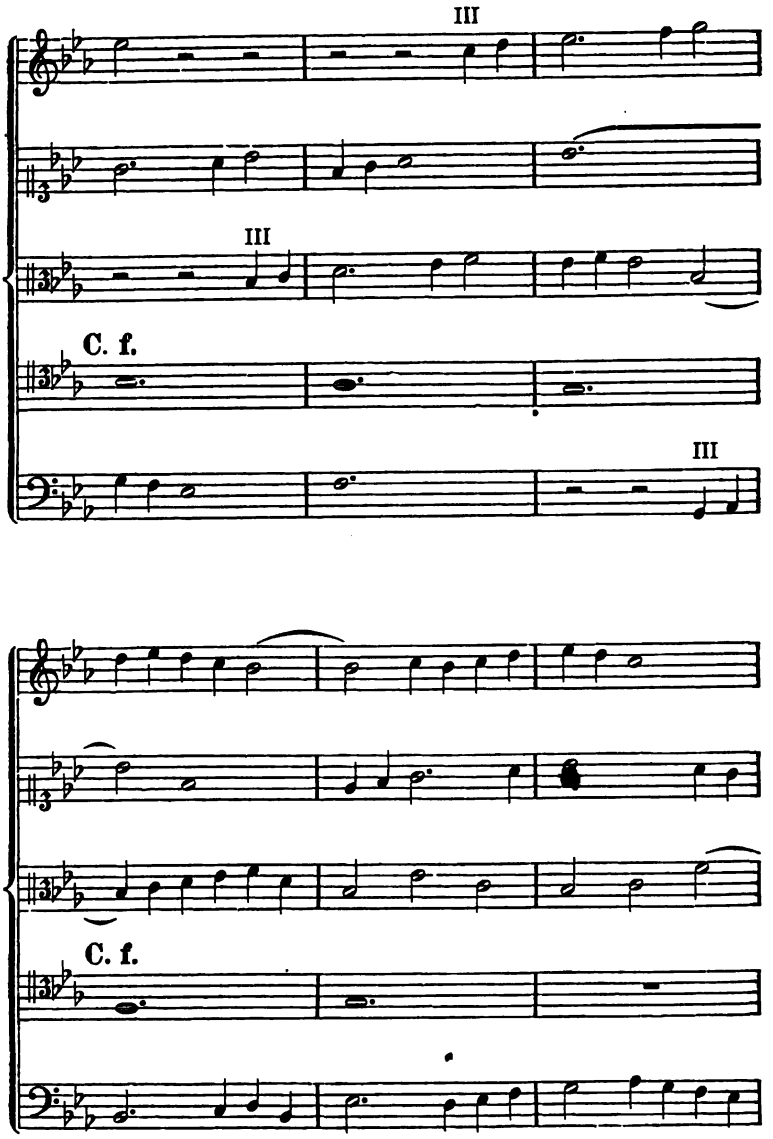


Digitized by Google

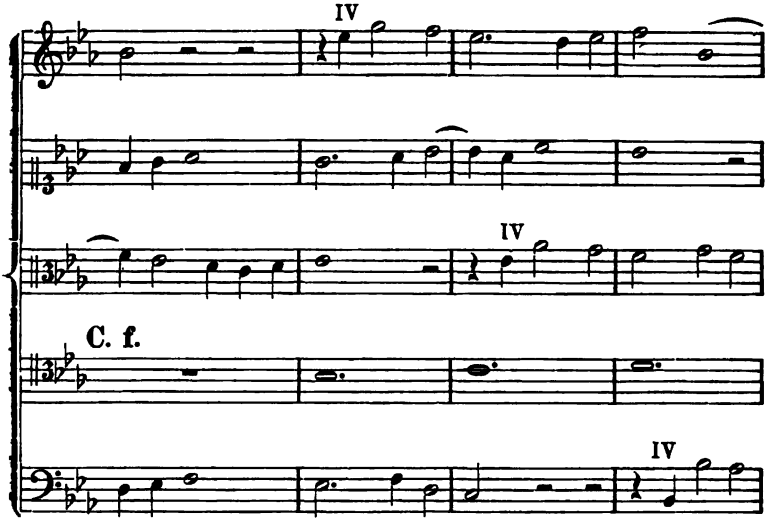


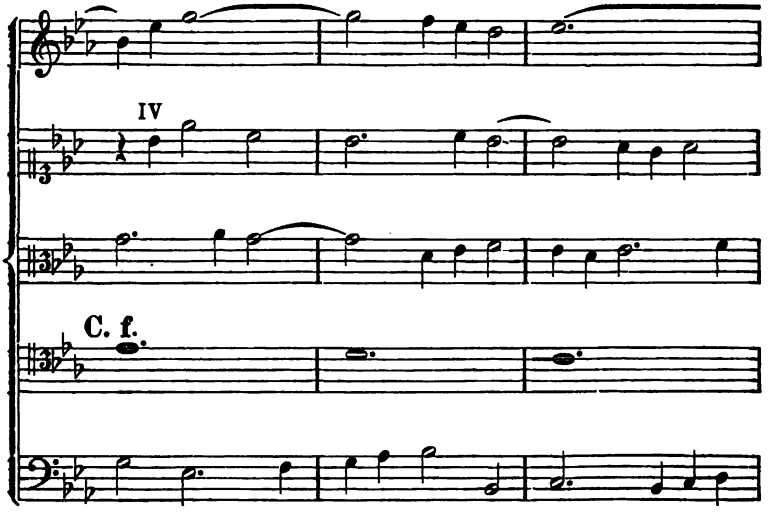


Digitized by Google

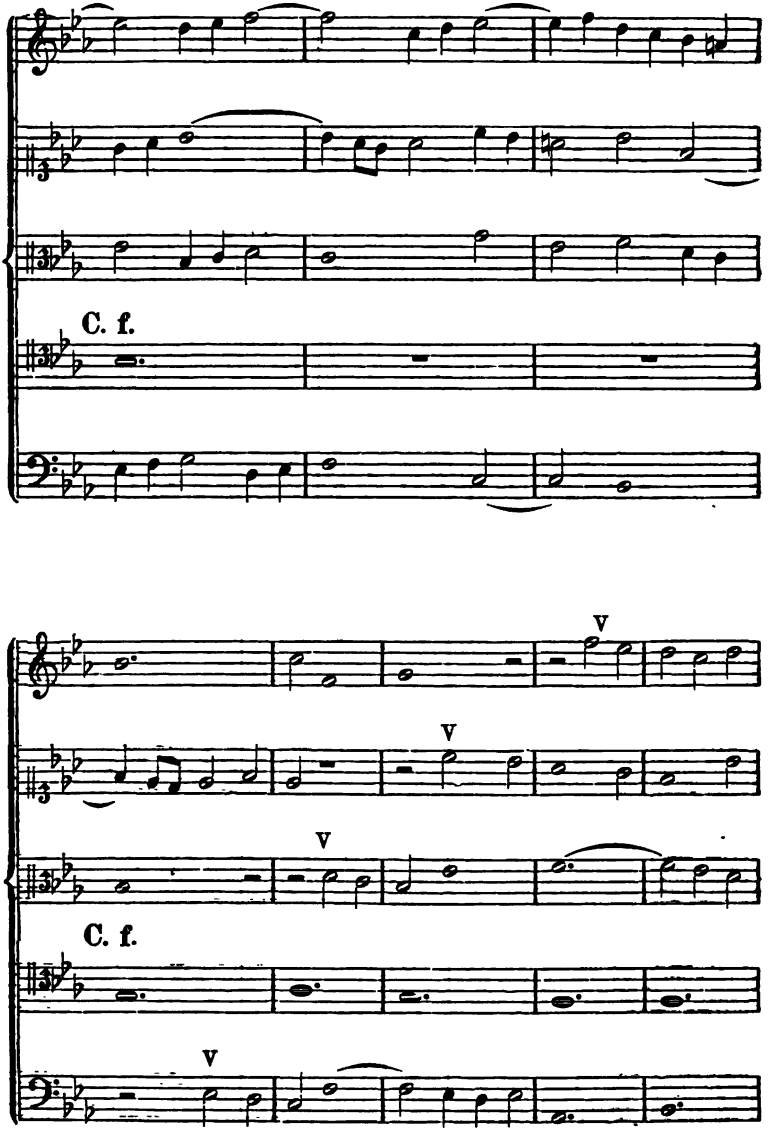


Digitized by Google

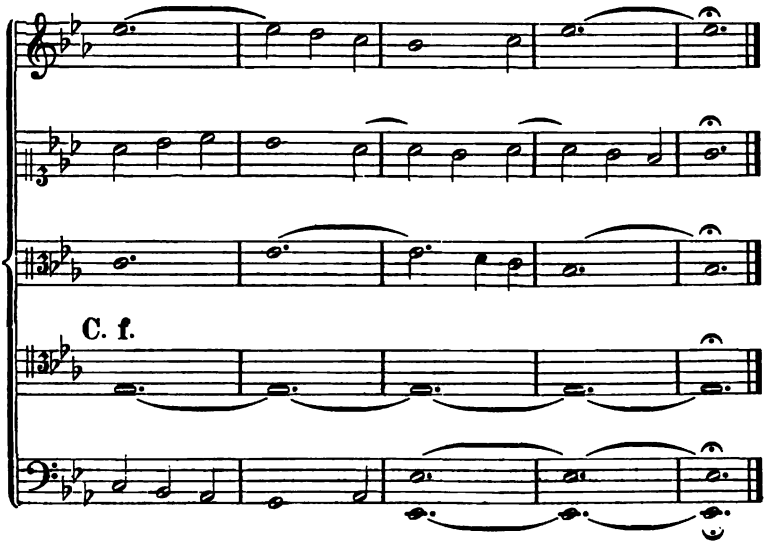




Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

III. Die Lehre von der Fuge im strengen Satz.

§ 35.

Die zweistimmige Fuge.

Die vollkommenste derjenigen Kunstformen, welche auf Imitation beruhen, ist die Fuge. Nicht allein, dass sie in ihrer weiteren Ausbildung alle untergeordneteren contrapunktischen Formen und Satzweisen in sich aufzunehmen vermag, sondern sie bietet auch der grössten Strenge, wie der unbeschränktesten Freiheit ein gleich offenes Feld. Hierin verhält sie sich zum contrapunktischen Stil ebenso, wie die Sonatenform zum Stil der klassischen Instrumentalmusik.

Dadurch wird die Fuge in der Kompositionslehre ebensosehr die Grundlage aller selbständig musikalischen Formbildung, wie die Imitation zum Choral die Grundlage aller gebundenen musikalischen Form bildet. Die Ueberwindung aller Schwierigkeiten, welche in den complicirten Formen der hohen Instrumentalmusik später zur Sprache kommen, findet hier, an dieser Stelle, ihre elementare Vorübung.

Das Wesen der Fuge besteht in der Verknüpfnng von Nachahmungen über dasselbe Thema unter gewissen Bedingungen, die sich auf die Tonalität beziehen.

53. Das Thema (Subject, it. Soggetto) der Fuge ist denselben Bedingungen unterworfen, wie das der Imitation (§ 21, **46**). Es darf nicht so lang sein, dass man über der Fortsetzung den Anfang vergisst. Hinsichtlich der Kürze beschränkt man sich jedoch nicht, wie es bei der Imitation vorkam, auf wenige, wohl gar nur zwei Töne, weil ein solches Thema als Grundlage eines grösseren Ganzen allzu winzig erscheinen würde. Der Schüler möge seine

Digitized by Google

Themata nicht länger als vier Takte, und nicht kürzer als zwei Takte bilden.

54. Das Thema beginnt mit dem Grundton oder der Quinte der Tonart.

55. Die Nachahmung des Themas, Antwort genannt, geschieht, soweit es möglich ist, ohne das Thema zu entstellen, auf tonale Weise.

56. Das Thema und die erste Nachahmung bilden den dux (Führer) und comes (Gefährten) der Fuge. Andere Formen des Themas kommen in der Fuge nicht vor, und diese beiden müssen innerhalb einer Durchführung immer einander abwechseln.

Ausnahmsweise ist es gestattet, wo es die Gelegenheit mit sich bringt, die tonale Gestalt des comes durch die reale (intervallgetreue) zu ersetzen. Letztere gibt das Thema genau in der Oberdominante.

57. Jede Verbindung von dux und comes zu einer Nachahmung heisst Durchführung. Die Ordnung der Stimmen in einer Durchführung heisst Repercussio, Widerschlag. Die Fuge hat drei Durchführungen, von denen jede mit einer Cadenz schliesst, die letzte in der Haupttonart, die beiden anderen in den verwandten Tönen der Dominante und Mediante.

In der phrygischen Tonart tritt an die Stelle der Oberdominante die Untermediante.

58. In der zweistimmigen Fuge gestaltet sich das Compositionsverfahren auf folgende Art:

Nach dem Thema der ersten Stimme tritt die (tonale) Nachahmung der anderen ein, zu welcher die erste Stimme contrapunktirt, den „Contrapunkt" oder „Gegensatz" bildet.

Darauf bilden beide Stimmen mit einem kurzen Zwischensatz Cadenz in der Dominante, mit welcher eine Stimme abgeht, und die erste Durchführung beschliesst. Die andere Stimme setzt den Zwischensatz fort, unter welchem die erste mit dem Thema wieder einsetzt: die zweite Durchführung beginnt.

Während dieser Wiederholung des Themas führt die andere Stimme ihren Zwischensatz zu Ende mit einem angemessenen Abgang, der aber keine eigentliche Cadenz sein soll, — pausirt, — und setzt rechtzeitig mit der Nachahmung ein. Hierauf, wie oben, zur zweiten Cadenz, Mediante, Abgang einer Stimme, Schluss der zweiten Durchführung.

Digitized by Google

Fortführung des Zwischensatzes in der einen Stimme. Während dessen Eintritt des Themas in der anderen. Schluss des Zwischensatzes während des Themas, Pausen, letzte Nachahmung rechtzeitig anschliessend. Cadenz in der Haupttonart. Schluss der Fuge.

59. Die Stimmordnung soll in zwei aufeinander folgenden Durchführungen verschieden sein. Im zweistimmigen Satz ergeben sich folgende Combinationen:

(I = Oberstimme, II = Unterstimme.)

Erste Repercussio: I dux II comes; II dux I comes.

Zweite Repercussio: II comes I dux; I dux II comes.
I comes II dux; II dux I comes.

Dritte Repercussio: I dux II comes; I comes II dux;
II dux I comes; II comes I dux.

60. Die drei Cadenzen sind:

in der ionischen Tonart:
mixolydisch (Oberdominante)
phrygisch (Obermediante)
ionisch (Tonica)

in der dorischen Tonart:
aeolisch (Oberdominante)
(auch transponirt phrygisch)
transponirt ionisch (Obermediante)
dorisch (Tonica)

in der phrygischen Tonart:
ionisch (Untermediante)
mixolydisch (Obermediante)
phrygisch (Tonica)

in der mixolydischen Tonart:
dorisch (Oberdominante)
transponirt phrygisch (Obermediante)
mixolydisch (Tonica)

in der aeolischen Tonart:
phrygisch, auch transponirt aeolisch (Oberdom.)
ionisch (Obermediante)
aeolisch (Tonica).

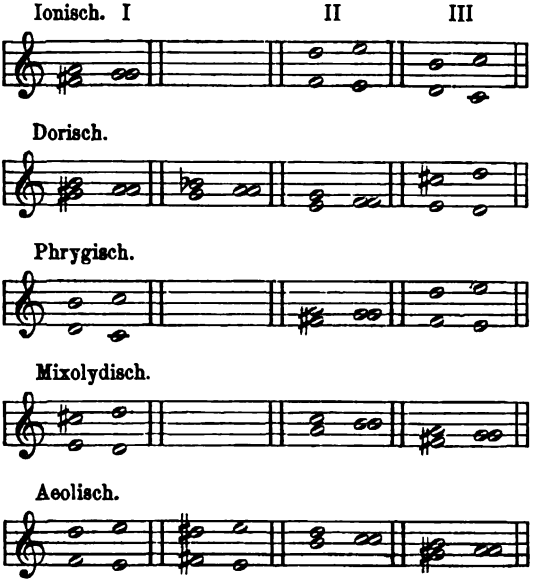
Auf Cdur übertragen:

	Erste	Zweite	Schluss
Ionisch:	Gdur	Halbschl. Amoll	Cdur

Digitized by Google

	Erste	Zweite	Schluss
Dorisch:	Amoll	Fdur	Dmoll
	Halbschl. Dmoll		
Phrygisch:	Cdur	Gdur	Halbschl. Amoll
Mixolydisch:	Dmoll (dur)	Halbschl. Emoll	Gdur
Aeolisch:	Emoll	Cdur	Amoll
	Halbschl. Amoll.		

In Noten:



Man sieht hier die Transposition überwiegend vertreten gegen die Versetzung, d. h. die moderne Tonart gegen die Octavgattung.

Eine absolute innere Nothwendigkeit liegt der hier gegebenen Anordnung der Cadenzen nicht zu Grunde. Es zeigt sich sogar darin eine gewisse Inconsequenz, dass die phrygische Tonart die Cadenz der Oberdominante, wegen der verbotenen siebenten Tonart, vermeidet, während die mixolydische Tonart die gleiche Cadenz auf derselben Mediante beibehält. (Man bemerkt wohl, dass die mixolydische hier wieder in die ionische Tonart hinüberspielt.)

In der That wäre sowohl eine Umstellung der beiden ersten Cadenzen — in Mediante, Dominante — gerechtfertigt, als auch

Digitized by Google

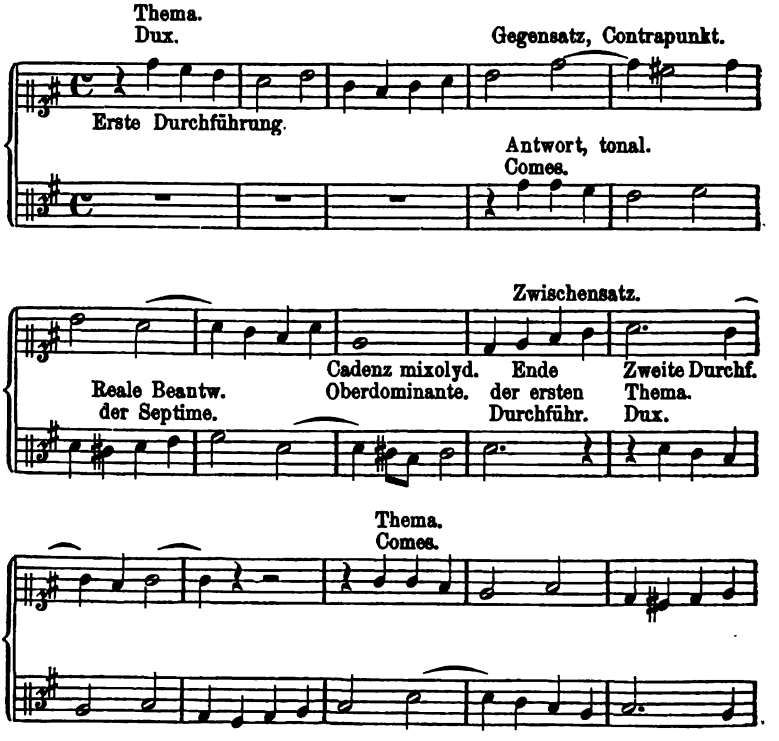
jede der fünf Kirchentonarten, sowie jede im modernen Sinne nächstverwandte Tonart zur Theilcadenz geeignet:

Aber — der Schüler hat von diesen, sich im Unwesentlichen bewegenden Freiheiten keinen Gebrauch zu machen, sondern, als Anfänger, die zweifellos bestimmte Anweisung freudig zu begrüssen und zu befolgen.

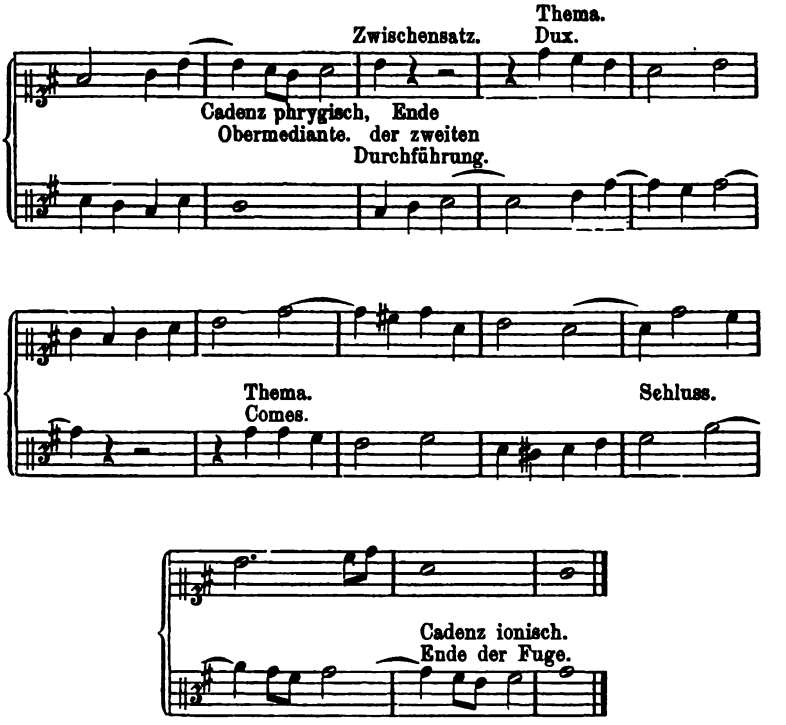
Dreissigste Aufgabe.

Arbeite nach vorstehend gegebener Anweisung zahlreiche zweistimmige Fugen. Beim Selbstunterricht ist jede vollendete Arbeit nach jeder der gegebenen Vorschriften noch einmal zu prüfen.

Muster 36. Ionisch. Fuge zu zwei Stimmen.



Digitized by Google



Die Vortheile des hier eingeschlagenen Verfahrens, welche sich bis in die höchsten Aufgaben der Formenlehre und Instrumentation bewähren, sind

1) der möglichst gleiche Antheil beider Stimmen an der Herstellung des Ganzen,

2) die scharf hervorgehobene Eintheilung in ziemlich gleiche Abschnitte durch die Cadenzen, ohne dass eine Unterbrechung der fliessenden Bewegung eintritt. Wir haben also ein ununterbrochenes Ganzes, und dennoch deutliche Gliederung desselben in fest abgeschlossene Theile, das Wesen des Organischen in allen Kunstformen, hier in der denkbar kleinsten selbständigen Kunstform, durch Befolgung unzweifelhaft bestimmter Vorschriften, zur Darstellung gebracht.

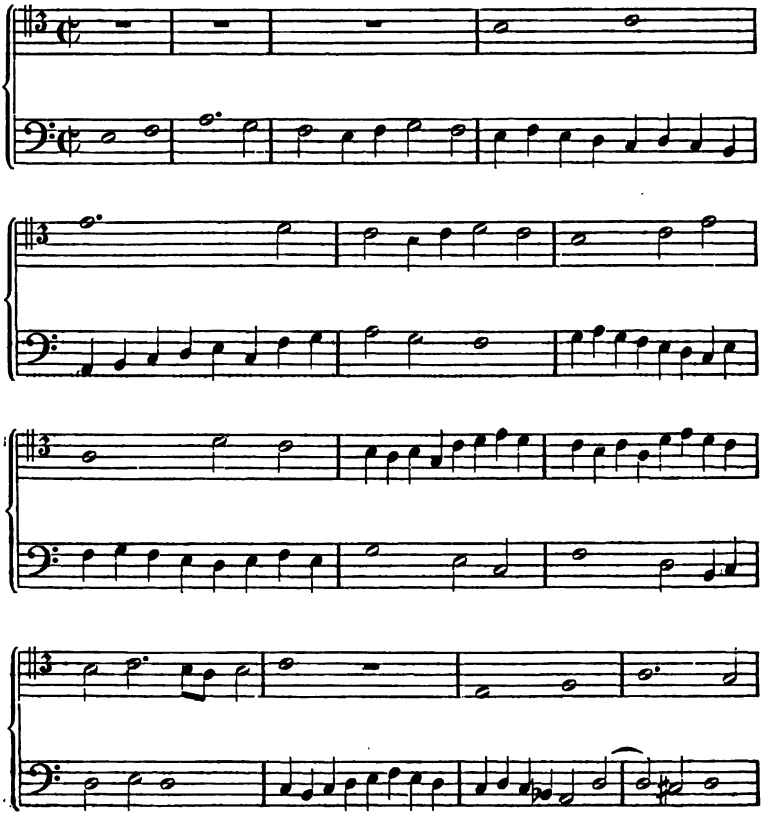
Es ist unerlässlich, dass sich der Schüler durch zahlreiche Arbeiten dieser Art die Grundbedingungen des organischen Gestaltens

Digitized by Google

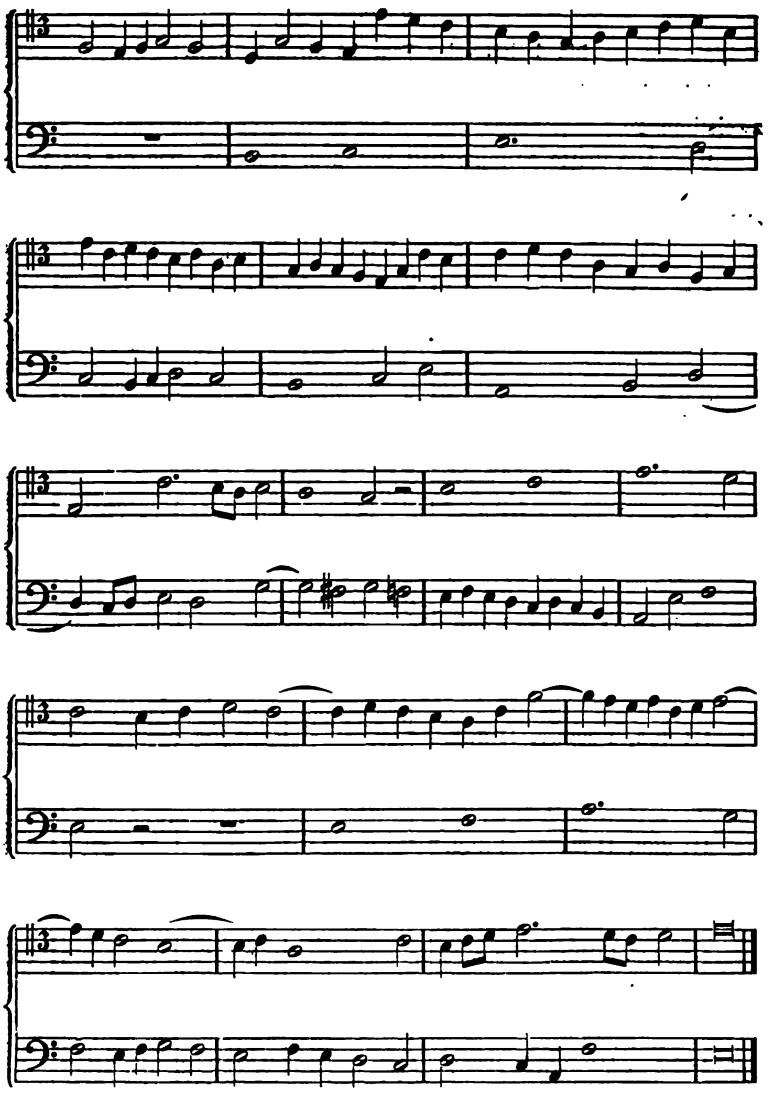
zu eigen mache. Die Bildung des Künstlers besteht durchaus im Aneignen des Ueberlieferten durch eigene Arbeit, nicht aber durch eine bloss betrachtende Kenntnissnahme. Noch weniger in einer durch Willkür bestimmten Beschäftigung mit diesem oder jenem Theil der Kunstlehre, der ihm anziehend, Erfolg versprechend, oder der gegenwärtigen Zeitströmung angemessen erscheint.

Ueber die Zwischensätze sei noch bemerkt, dass der Schüler gut thut, dieselben in seinen ersten Arbeiten möglichst kurz zu halten, wie es in Muster 36 geschehen ist. Fühlt er sich in der Aufgabe erst heimisch, dann mag er sie ein wenig auszudehnen versuchen, wie in Muster 37.

Muster 37. Phrygisch.



Digitized by Google



Als Mafs für die grösste Ausdehnung des Zwischensatzes, vom letzten Ton des Themas bis zum ersten Ton der nächsten Anführung desselben, möge dem Schüler die doppelte Länge des Themas gelten.

Digitized by Google

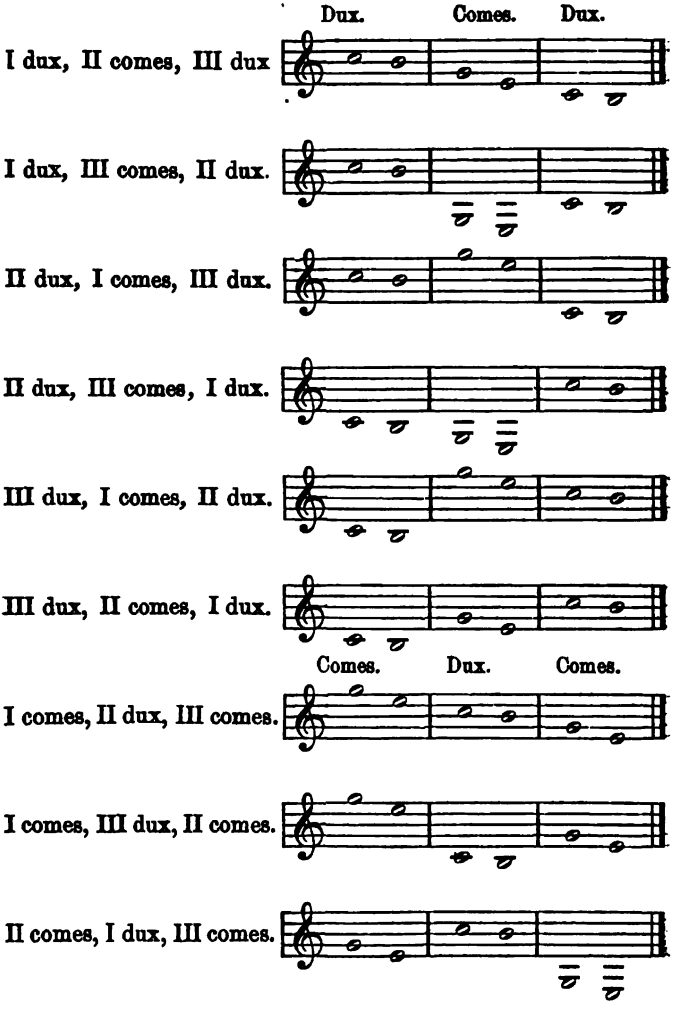
§ 36.

Die dreistimmige Fuge im strengen Satz.

Für die dreistimmige Fuge gelten dieselben Regeln, wie für die zweistimmige.

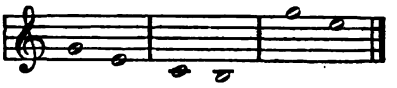
61. Die dritte Stimme tritt mit dem Dux ein, wie die erste.

Repercussionen, Stimmordnungen in den Durchführungen, ergeben sich folgende:

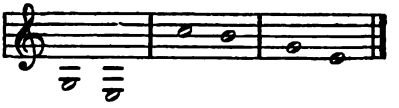


Digitized by Google

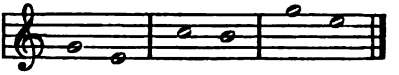
II comes, III dux, I comes.



III comes, I dux, II comes.



III comes, II dux, I comes.

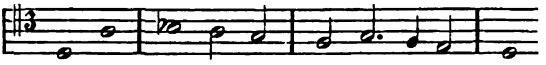


62. Es ist nicht erlaubt, innerhalb einer Repercussion zweimal hintereinander den dux oder den comes zu bringen. Beide müssen aufeinander folgen. (Diese Regel für den Schüler findet natürlich ihre Ausnahmen bei den Meistern. So folgt z. B. in der ersten Fuge des wohltemperirten Claviers gleich auf den comes der comes (vgl. S. 90). Die beschränkende Regel für den Schüler erschwert ihm die Arbeit nicht etwa, sondern dient vielmehr zur Erleichterung derselben, indem sie unnützes Zweifeln und Schwanken erspart.)

In obiger Uebersicht sind die Stimmen nicht nach ihrem Eintritt, sondern nach ihrer Gattung gezählt. In der ersten Durchführung bedient man sich in der Regel einer graden Stimmordnung, weil der quintenweise Abstand der nächstliegenden Stimmgattungen dem quintenweisen Eintritt des Themas am besten entspricht.

In der dreistimmigen Fuge zeigt sich schon in viel höherem Maſse, als in der zweistimmigen, wie weit ein einziger Gedanke in ununterbrochenem Flusse eines vernünftigen Zusammenhanges sich ausdehnen kann, ohne Ermüdung hervorzurufen. Die Mittel, die uns zu Gebote stehen, sind die allerbeschränktesten. Ein Thema in nur zwei verschiedenen Lagen, drei Stimmen von beschränktem Umfang, allen Bedingungen des strengen Satzes unterworfen, und aus diesem Material entwickelt sich nach einer einfachen und bestimmten Vorschrift ein Tonsatz, der in dieser seiner Beschränktheit dennoch alle Eigenschaften eines künstlerischen Organismus in sich vereinigt. —

Das Thema

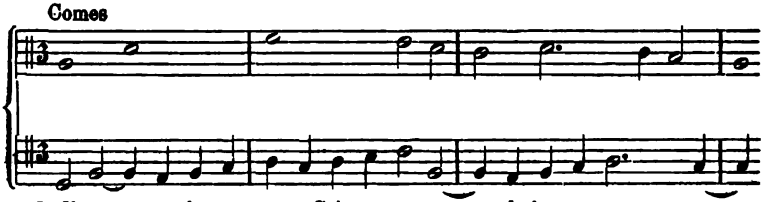


erscheint zunächst als Fdur aeolisch, d. i. Dmoll. Doch können wir es nach § 4, S. 8 auch als Cdur dorisch mit vorübergehend erniedrigter Sexte auffassen. Das unterscheidende Merkmal des dorischen, die

Digitized by Google

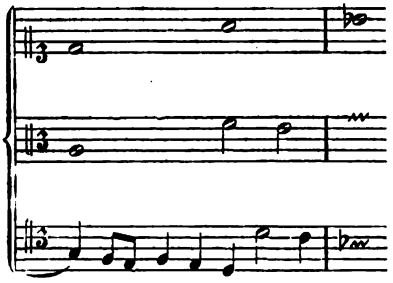
grosse Sexte, muss freilich dann im Verlaufe der Fuge vorherrschen, soweit es sich mit den Vorschriften über die Theilcadenzen verträgt.

Der Comes setzt nun, in vorschriftsmässiger Tonalität der Nachahmung, auf dem letzten Tone des Themas ein,



und die zuerst eingetretene Stimme contrapunktirt.

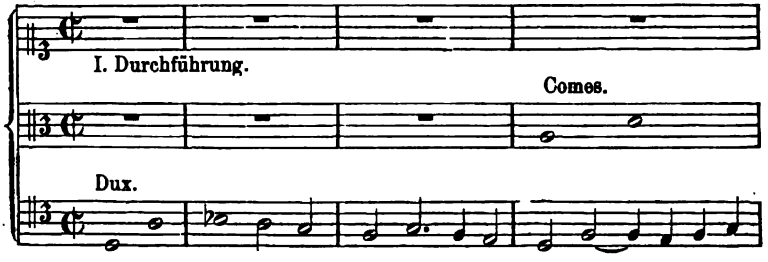
Die dritte Stimme hat wieder den dux zu bringen und könnte ganz regelrecht wieder auf den Schlusston des comes eintreten, weil der Tenor grade eine gebundene Dissonanz bietet.



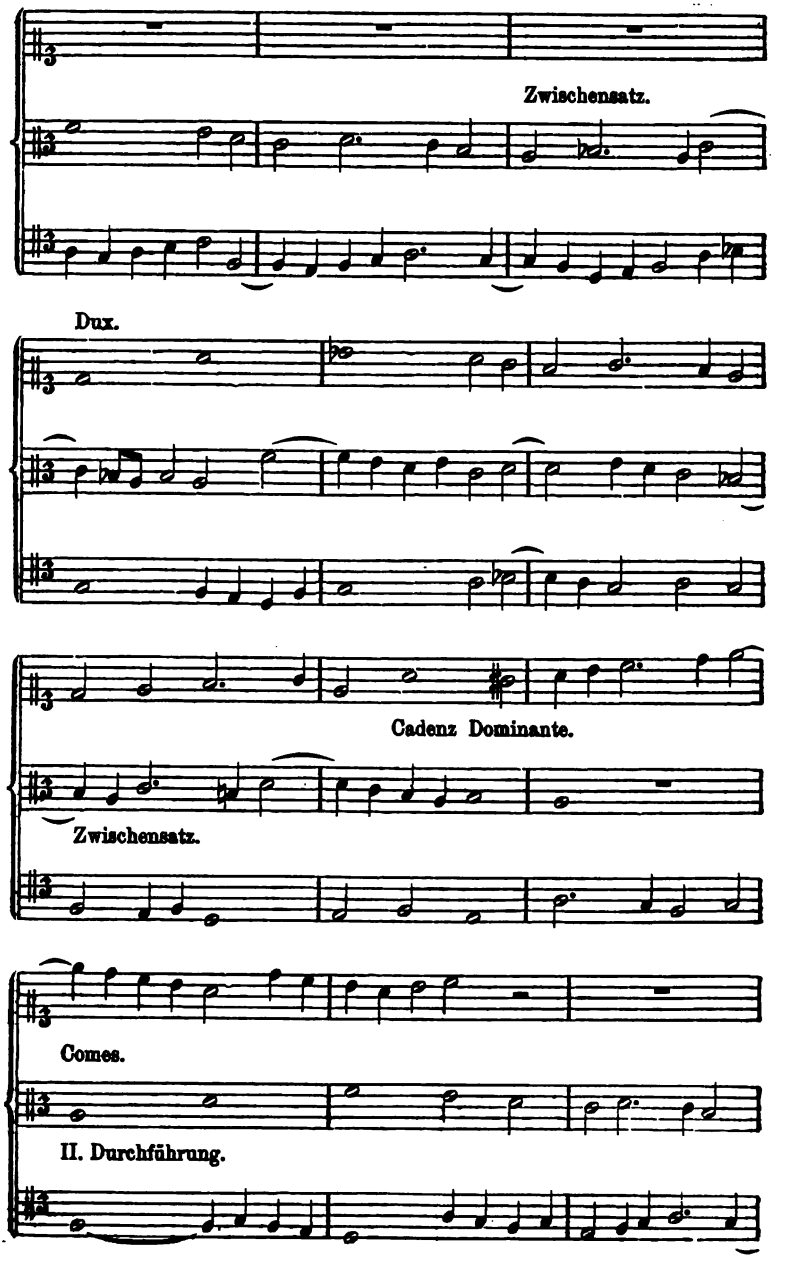
Um indessen die Töne h und b, ihres tonalen Widerspruches wegen, etwas weiter von einander zu trennen, bedienen wir uns hier lieber eines kleinen Zwischensatzes zur Vermittelung für den Eintritt des Sopranes.

Das Weitere ergibt die folgende Darstellung im Zusammenhang.

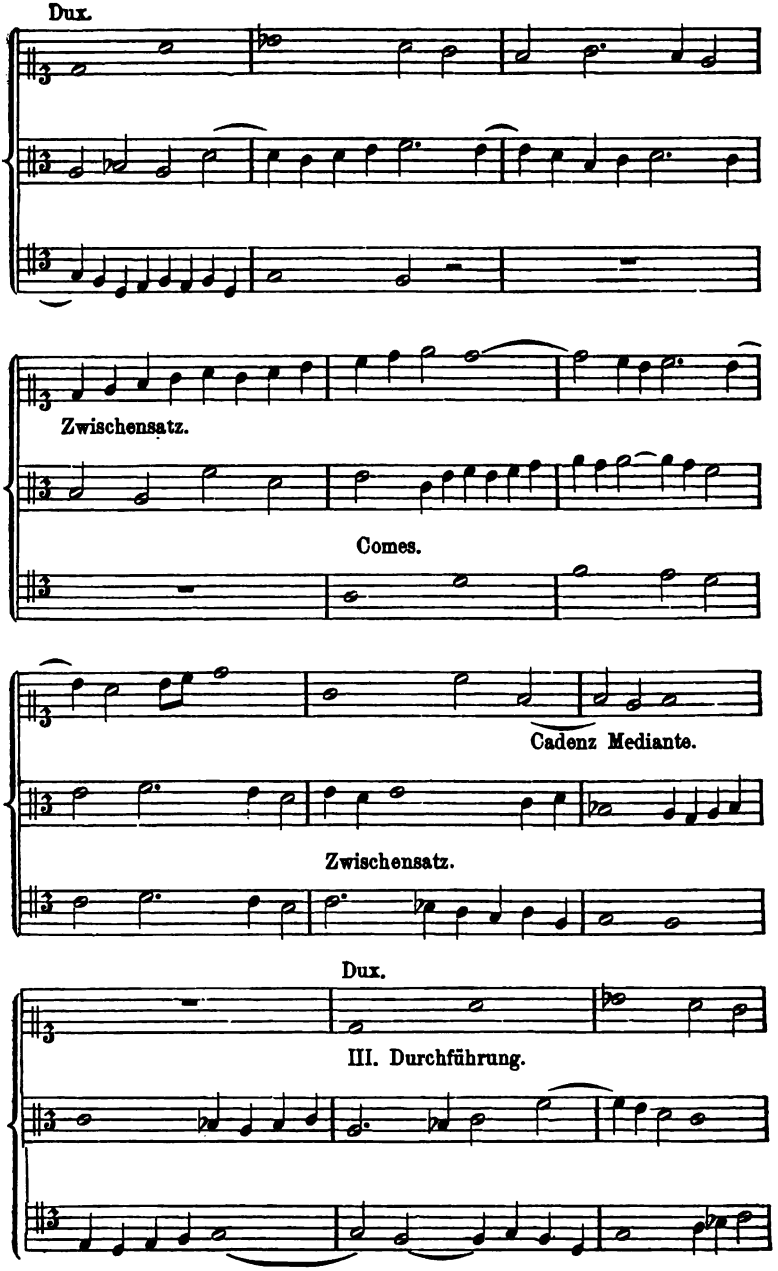
Muster 38. Dorisch.



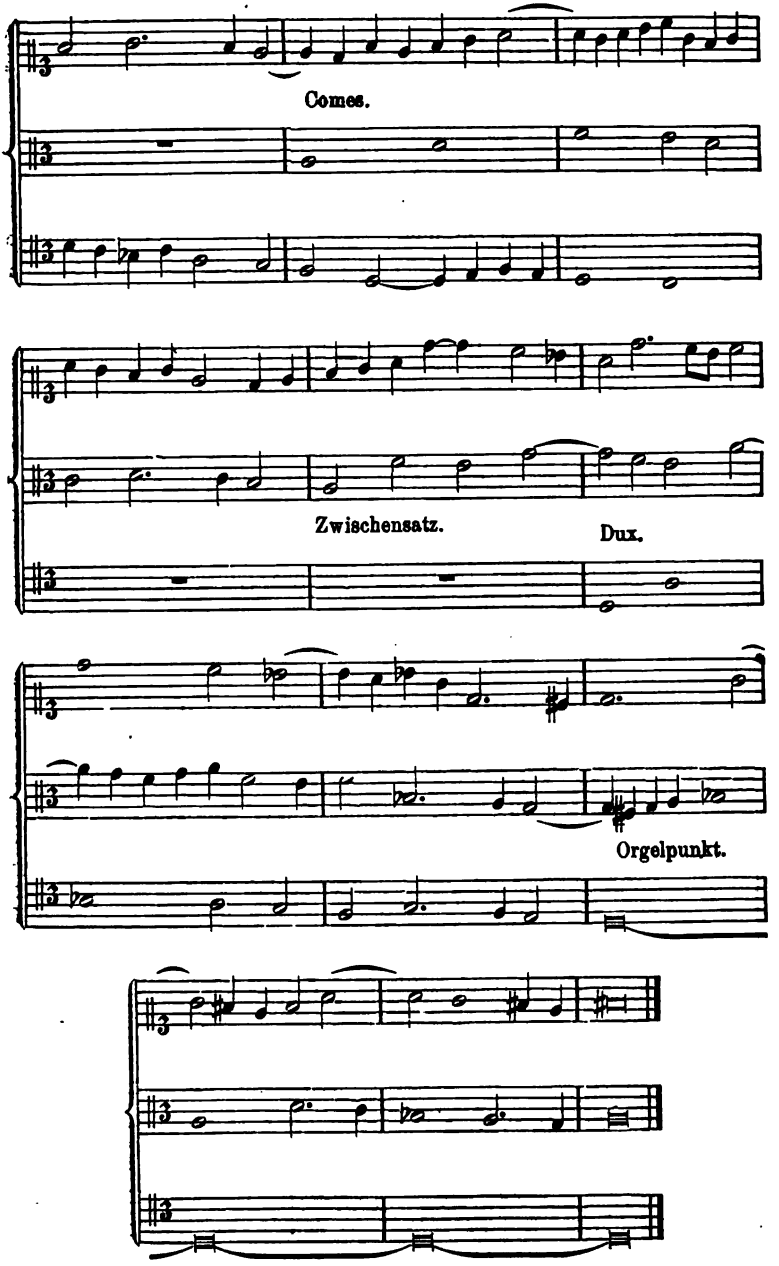
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

Einunddreissigste Aufgabe.

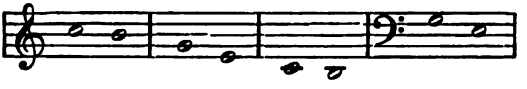
Zahlreiche dreistimmige Fugen zu bilden.

§ 37.

Die vierstimmige Fuge im strengen Satz.

Die vierstimmige Fuge bietet im Verhältniss zur dreistimmigen nichts Neues. Das Schema der Repercussionen kann der Schüler nach Belieben selber bilden. Der Anfang ist:

I dux, II comes, III dux, IV comes.



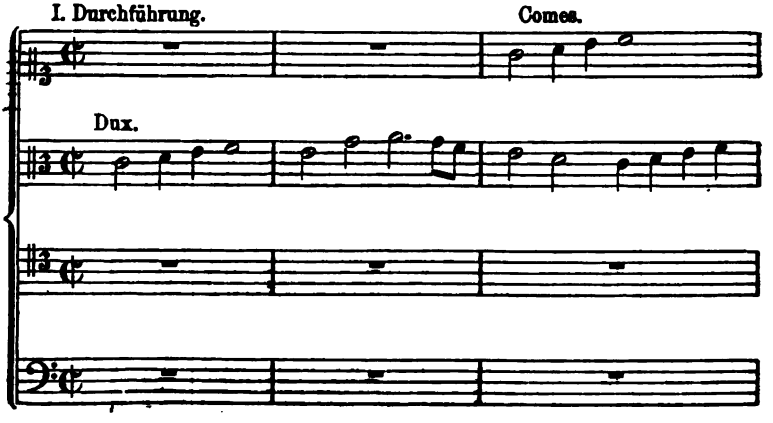
Nicht zu vergessen, dass innerhalb einer Repercussion dux und comes stets abwechseln müssen. Das folgende Musterbeispiel ist so kurz wie möglich gehalten.

Ueber die tonale Beantwortung in der mixolydischen und aeolischen Tonart vgl. S. 86.

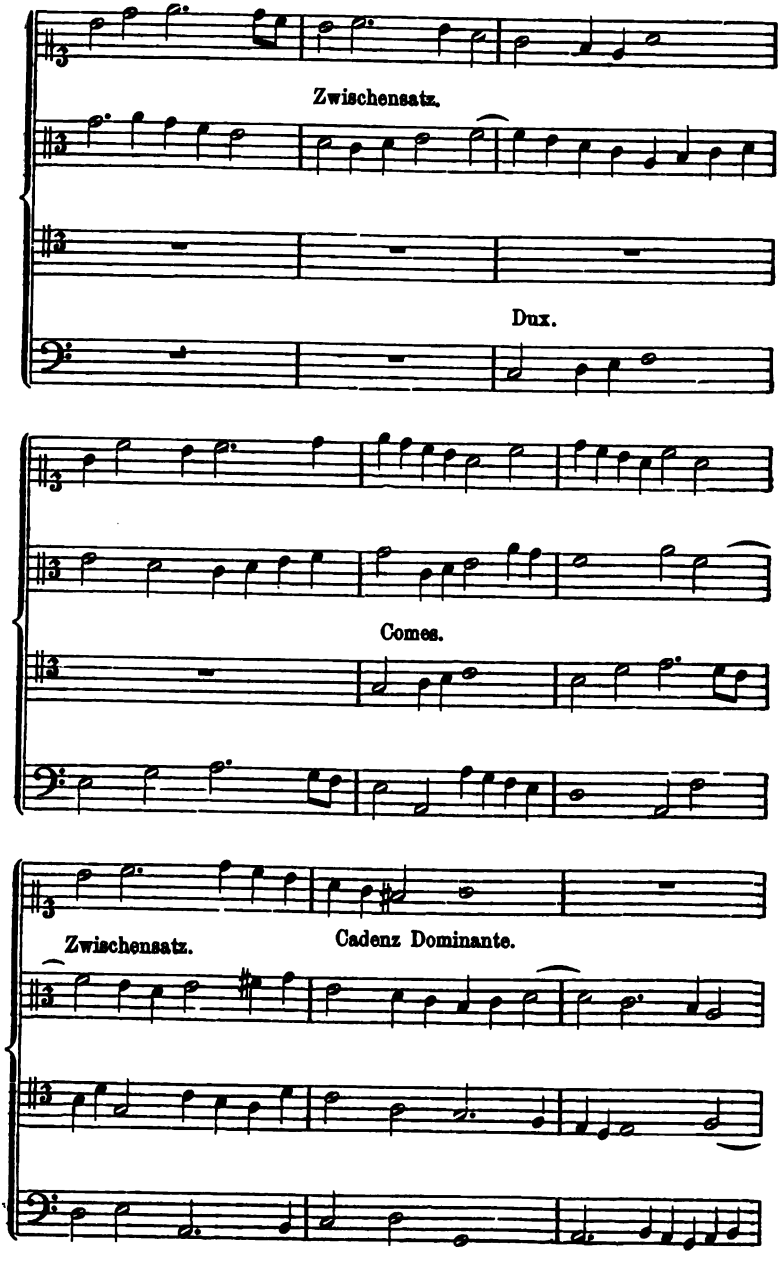
Zweiunddreissigste Aufgabe.

Zahlreiche vierstimmige Fugen zu bilden.

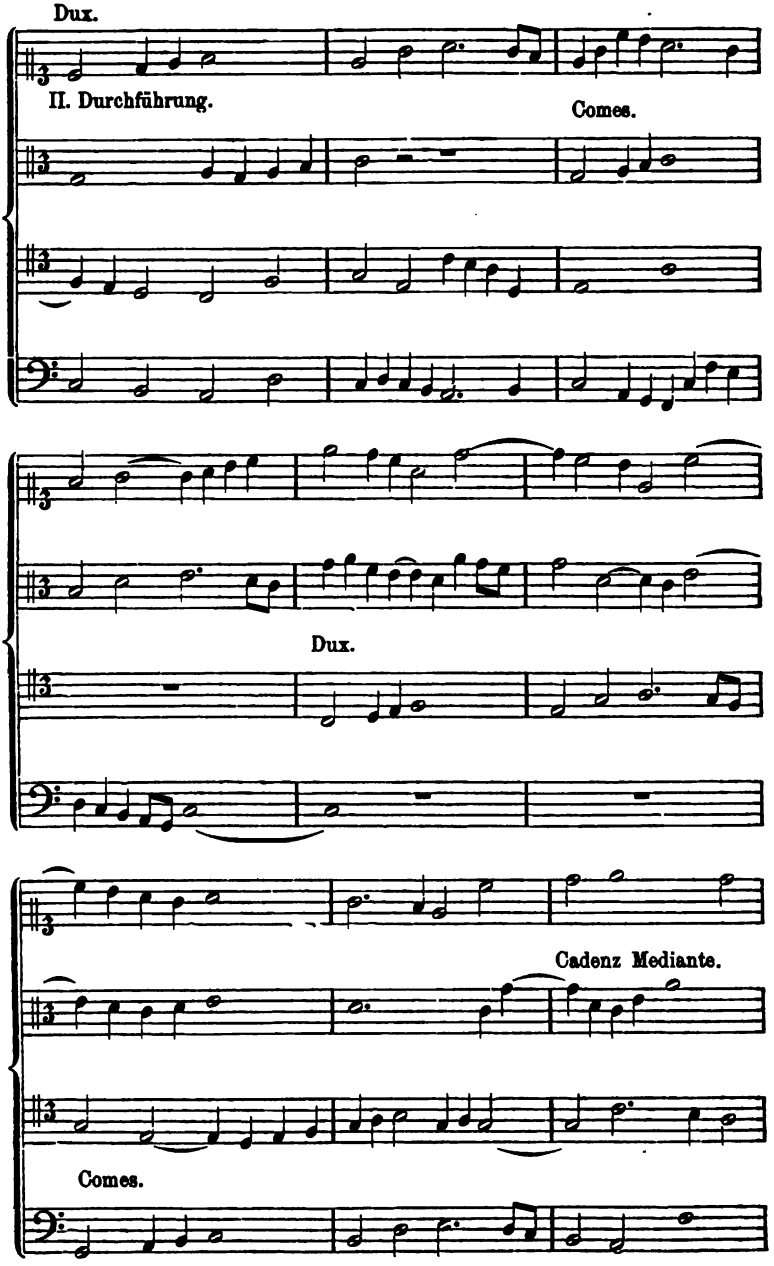
Muster 39. Vierstimmige Fuge. Ionisch.



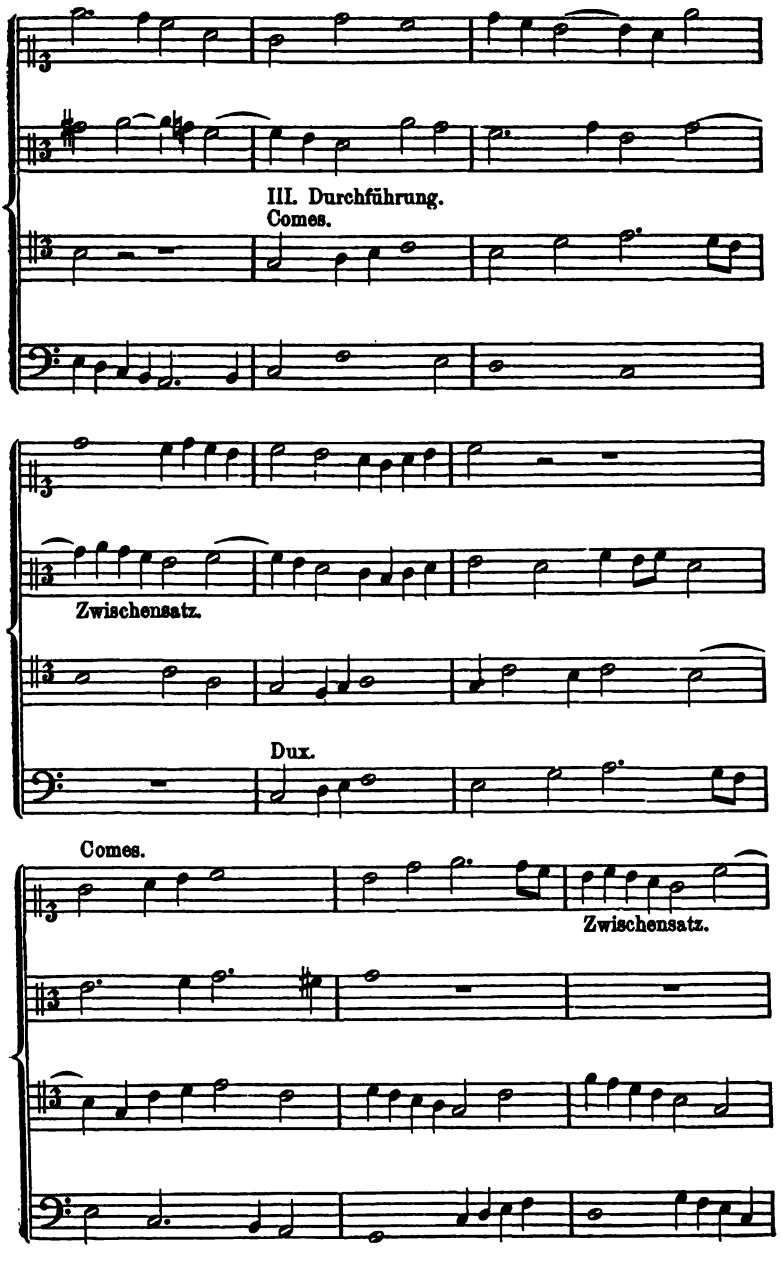
Digitized by Google



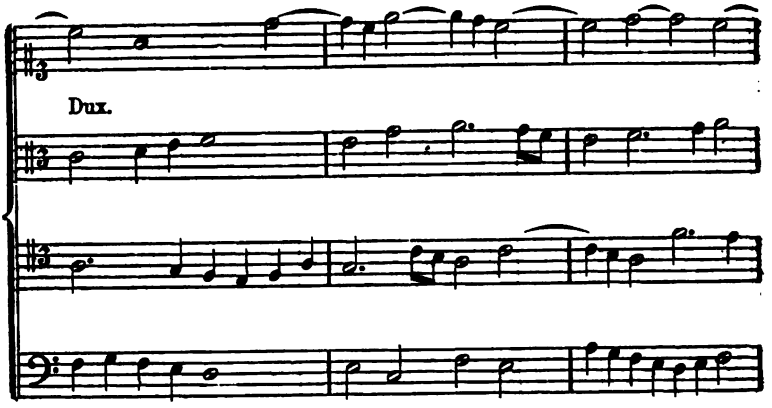
Digitized by Google

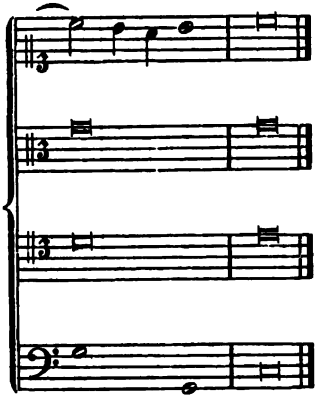


Digitized by Google



Digitized by Google





Digitized by Google

IV. Die Lehre vom doppelten und mehrfachen Contrapunkte im strengen Satz.

A. Die umkehrungsfähigen Contrapunkte.

§ 38.

Der doppelte Contrapunkt der Octave.

Doppelter Contrapunkt heisst ein Verfahren des Contrapunktirens, durch welches zwei Stimmen so hergestellt werden, dass sie im Stande sind, ihre gegenseitige Lage zu wechseln. Von zwei Stimmen, die im doppelten Contrapunkte geschrieben sind, kann also jede sowohl Oberstimme als Unterstimme werden. Zwei Stimmen, die im doppelten Contrapunkt geschrieben sind, bilden einen regelrechten Satz, gleichviel welche von ihnen Oberstimme oder Unterstimme ist.

Die Veränderung der gegenseitigen Lage der beiden Stimmen heisst Umkehrung, das Verfahren: umkehren, die Eigenschaft eines Satzes, auch in der Umkehrunng einen regelrechten Satz zu bilden: umkehrungsfähig.

Diejenige Umkehrungsform, welche bei weitem am häufigsten zur Anwendung kommt, weil sie am leichtesten ausführbar und am deutlichsten erkennbar ist, ist die Umkehrung in der Octave. Der doppelte Contrapunkt, auf dem sie beruht, ist der: doppelte Contrapunkt der Octave.

In diesem Contrapunkt wird die Umkehrung durch Versetzung der einen Stimme um eine Oktave bewerkstelligt. Es ergeben sich dabei folgende Umkehrungsverhältnisse der Intervalle:

Die vollkommene Consonanz der Prime (Einklang) wird vollkommene Consonanz der Oktave.

Die vollkommene Consonanz der Quinte wird Dissonanz der Quarte.

Digitized by Google

Die vollkommene Consonanz der Octave wird vollkommene Consonanz der Prime, Einklang.

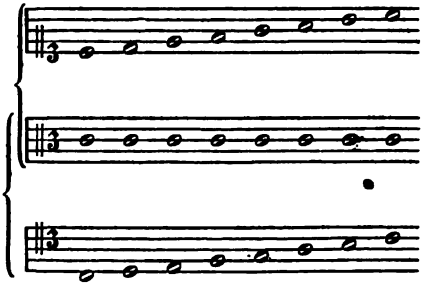
Die Consonanz der Terz wird Consonanz der Sexte, kleine = grosse, grosse = kleine.

Die Consonanz der Sexte, wird Consonanz der Terz, ebenso.

Die Dissonanz der Secunde wird Dissonanz der Septime, ebenso.

Die Dissonanz der Septime wird Dissonanz der Secunde, ebenso.

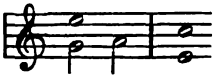
Die Dissonanz der Quarte wird vollkommene Consonanz der Quinte.



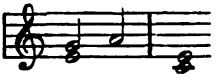
Schreibt man nun zu einer gegebenen Stimme eine Stimme im doppelten Contrapunkt, so ergeben sich aus dem obigen für Abfassung derselben folgende Regeln:

63. Die Octave darf man nur zu Anfang und am Schlusse bringen, d. h. man muss sie wie den Einklang behandeln, weil sie in der Umkehrung diesen ergibt.

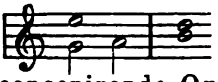
64. Die Quinte muss man wie eine Dissonanz behandeln, weil sie in der Umkehrung eine solche, nämlich die Quarte ergibt.



z. B. würde in der Umkehrung



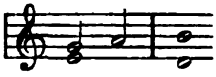
ergeben, wobei sich die dissonirende Quarte nicht auflöst.



dagegen behandelt die consonirende Quinte gleich einem dis-

Digitized by Google

sonirenden Durchgang, ergibt daher auch die vollkommen correcte Umkehrung:



65. Ausser am Anfang und am Schluss dürfen die Stimmen sich nie über eine Septime von einander entfernen. Den Umfang einer Octave dürfen sie nicht überschreiten, weil sie sich sonst bei der Umkehrung kreuzen müssten. Soweit dieses Kreuzen ausnahmsweise erlaubt ist, ist also auch die Ueberschreitung des Umfanges der Octave ausnahmsweise erlaubt.

66. An unbedingten Consonanzen im Verlaufe des Satzes bleiben also nur Terz und Sexte, und im Contrapunkt erster Gattung: Note gegen Note, muss man sich, mit Ausnahme des ersten und letzten Tones, auf den Wechsel dieser beiden Consonanzen beschränken. Die anderen Gattungen geben Gelegenheit durch den Gebrauch von Durchgängen und Bindungen etwas Mannichfaltigkeit in die Stimme zu bringen.

Dreiunddreissigste Aufgabe.

Bilde zweistimmige Sätze im doppelten Contrapunkt:
in den Gattungen, besonders der gemischten,
in der Imitation.

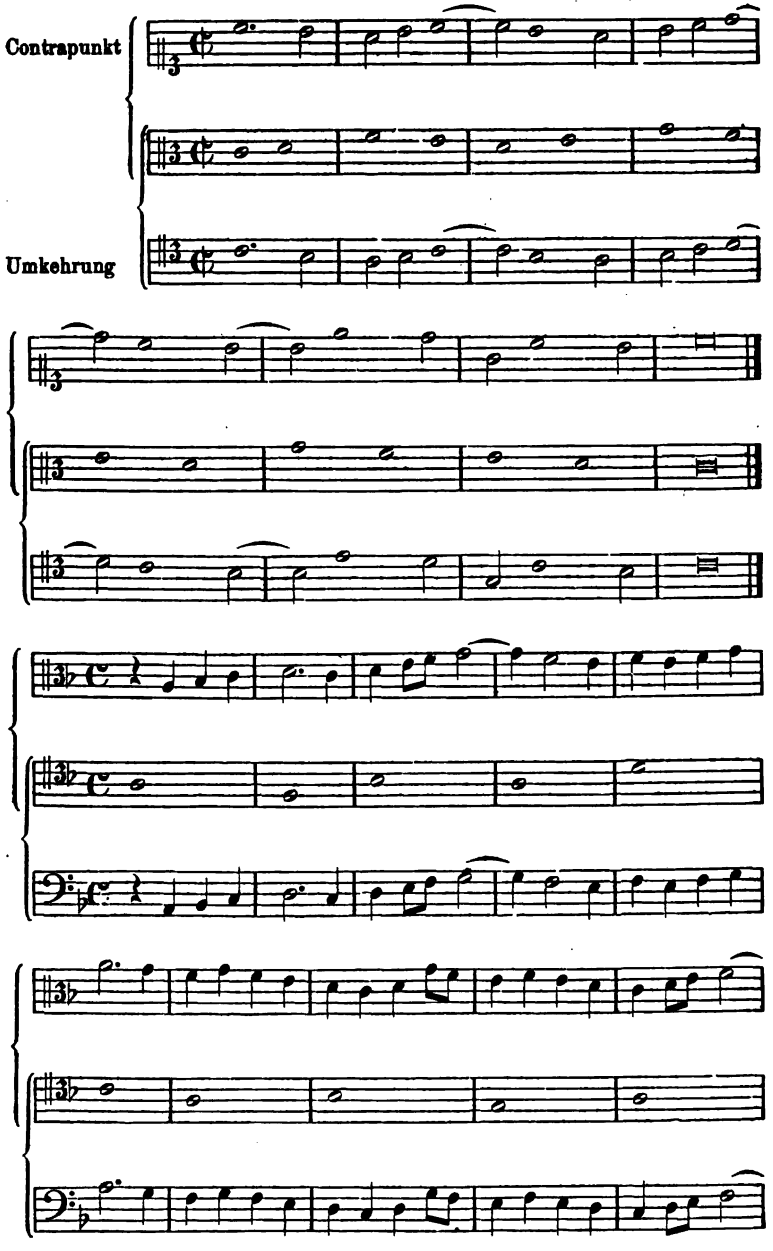
Die Richtigkeit jedes Satzes wird dadurch geprüft, dass man ihn schriftlich umkehrt.

Der Schüler hat recht zahlreiche Arbeiten zu dieser Aufgabe zu liefern, welche auch im freien Satz reiche Früchte tragen wird.

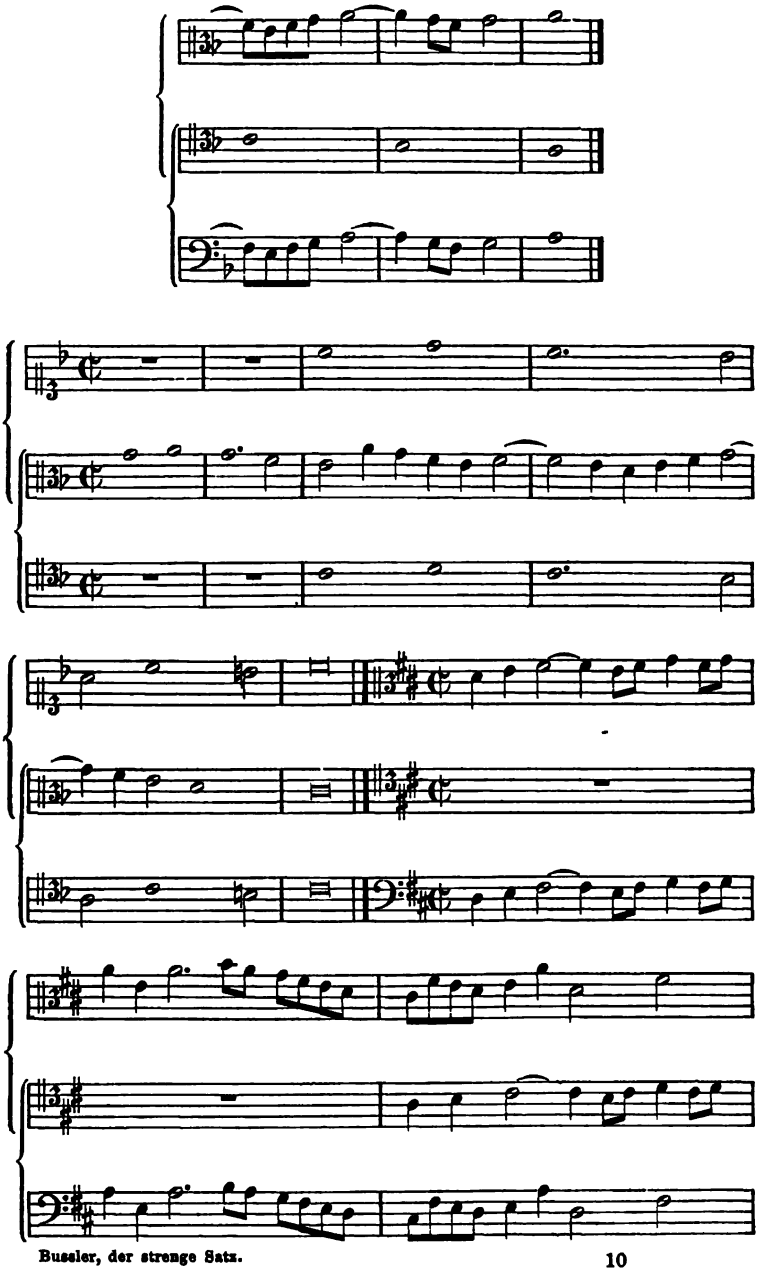
Der doppelte Contrapunkt der Octave ist von allen umkehrungsfähigen Contrapuncten der bei weitem ergiebigste. Dabei ist seine Herstellung unvergleichlich viel leichter als die aller anderen. Die übrigen Contrapunkte der Oktave entspringen aus dem doppelten Contrapunkt, und lassen sich in den meisten Fällen durch diesen ersetzen. In der Praxis der Componisten verschwindet die Anwendung aller übrigen Contrapunkte gegen die des doppelten Contrapunktes der Oktave, und es fehlt sogar nicht an Musikern, welche den Nutzen der übrigen Contrapunkte bestreiten. Die Lehre kann diese nicht übergehen, muss aber dem hier auseinandergesetzten Verhältniss dadurch Rechnung tragen, dass sie die Uebung der anderen Contrapunkte beschränkt.

Digitized by Google

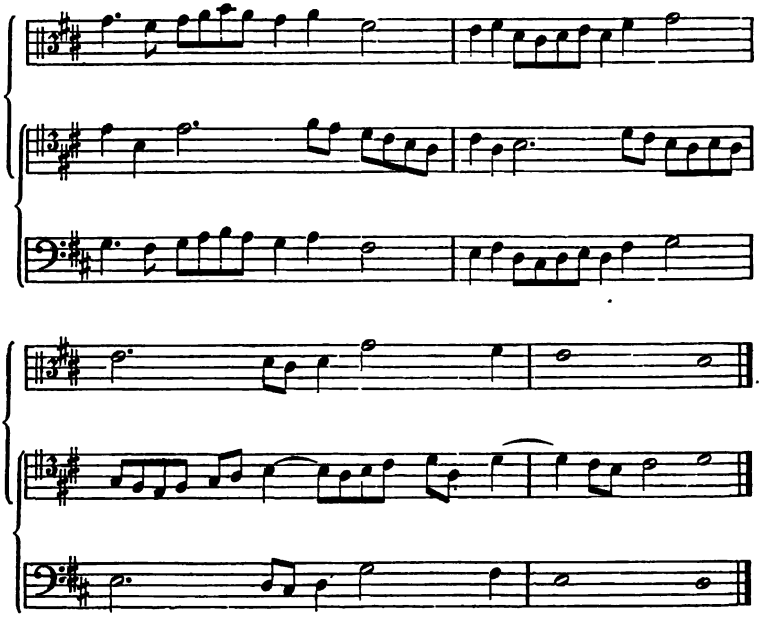
Muster 40. Doppelter Contrapunkt der Octave.



Digitized by Google



Digitized by Google



§ 39.

Der dreifache Contrapunkt der Octave.

67. Schreibt man einen dreistimmigen Satz so, dass je zwei Stimmen desselben im doppelten Contrapunkt umkehrungsfähig sind, so erhält man einen dreifachen Contrapunkt. Im dreifachen Contrapunkt bildet also jede der drei Stimmen mit jeder anderen einen doppelten Contrapunkt. Desshalb kann man die drei Stimmen in jede beliebige gegenseitige Lage bringen, die sich aus der Combination von drei Grössen ergibt.

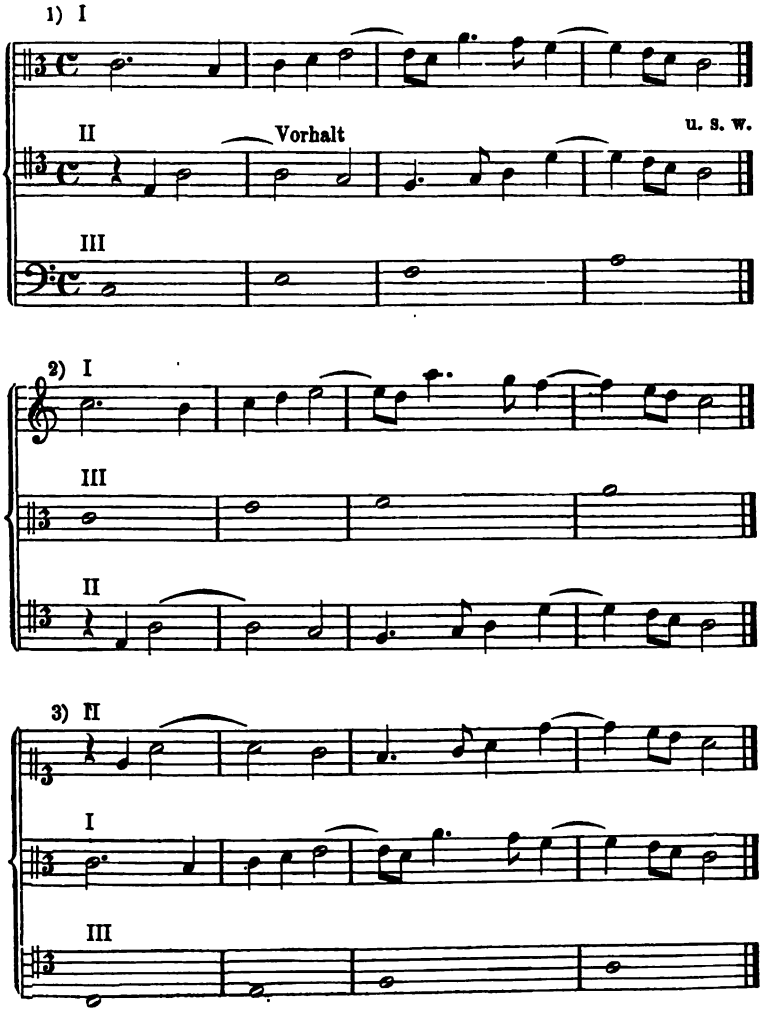
1 2 3
1 3 2
2 1 3
2 3 1
3 1 2
3 2 1

Im Ganzen lässt also ein dreifacher Contrapunkt sechs verschiedene Stimmlagen zu. Hier folgt ein kurzer Satz mit seinen sämmtlichen Umkehrungen.

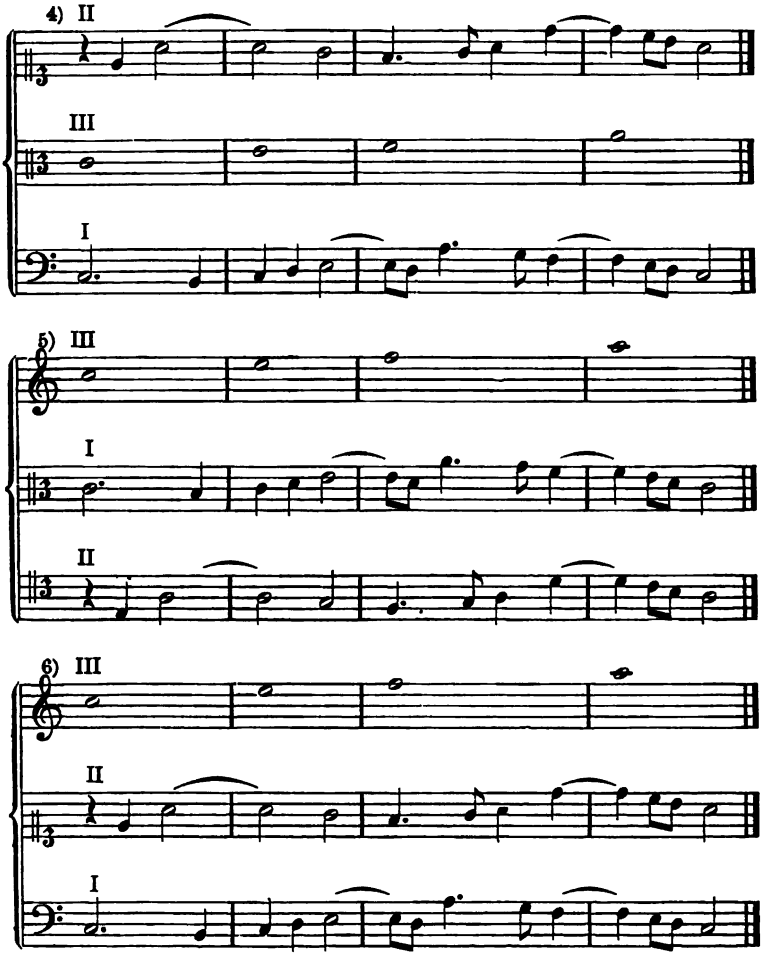
Digitized by Google

(Im dreifachen Contrapunkt kann man weder den Einklang noch die Oktave vermeiden, wenn man die Schwierigkeiten nicht allzusehr häufen will. Auch auf Kreuzung der Stimmen kann man hier nicht verzichten.)

Muster 41.



Digitized by Google



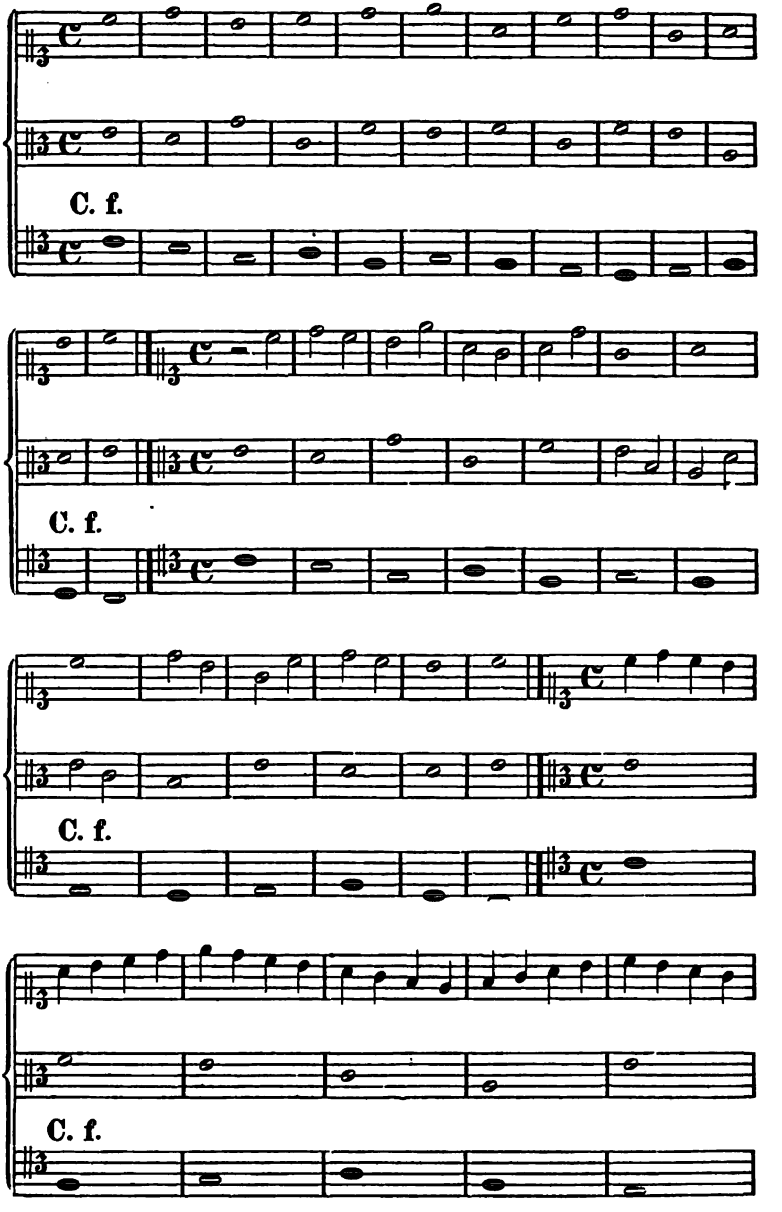
Die Umkehrungen bei 2) 5) und 6) müssen transponirt werden, um sich innerhalb des Umfanges der Schlüssel zu erhalten.

Vierunddreissigste Aufgabe.

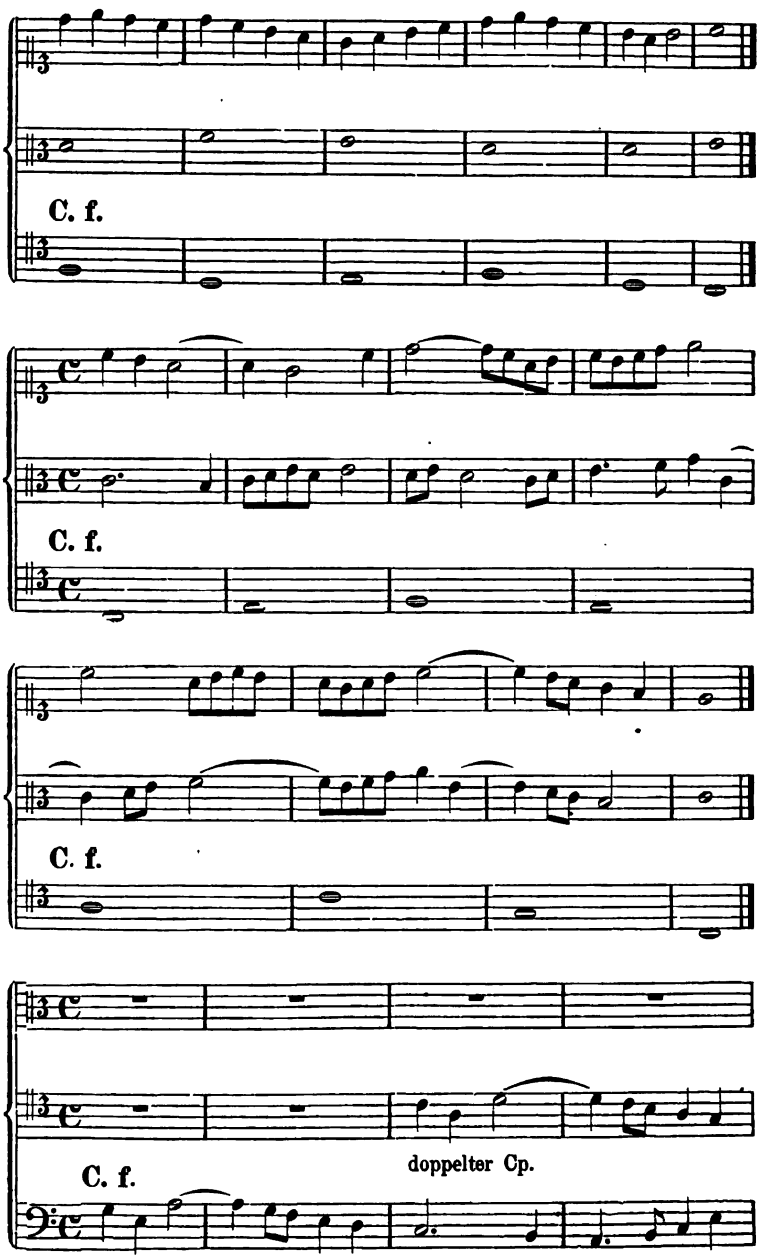
Bilde dreifache Contrapunkte, besonders in gemischter Gattung und Imitation.

Digitized by Google

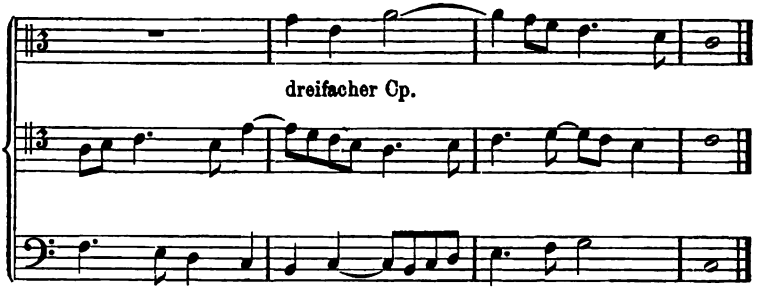
Muster 42.



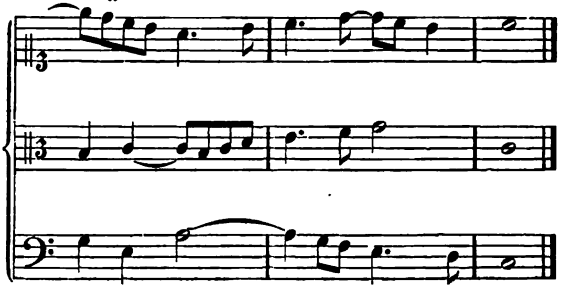
Digitized by Google



Digitized by Google



Eine Umkehrung der letzten Takte.



Nur ausnahmsweise lässt sich im drf. Cp. im Schlussaccord die Terz vermeiden, wie hier im letzten — Imitations — Beispiel geschehen ist. Der Schlussaccord mit Terz ergibt aber zwei Umkehrungen in den Sextaccord, welcher nicht schlussfähig ist. Daraus folgt, dass solche Sätze nur dann vollständig umkehrungsfähig bleiben, wenn sie als Theile eines fortlaufenden Ganzen zu betrachten sind. Sollen sie aber selbständig abschliessen, so bedürfen immer zwei Umkehrungen der Veränderung der Sexte in Einklang oder Octave.

§ 40.

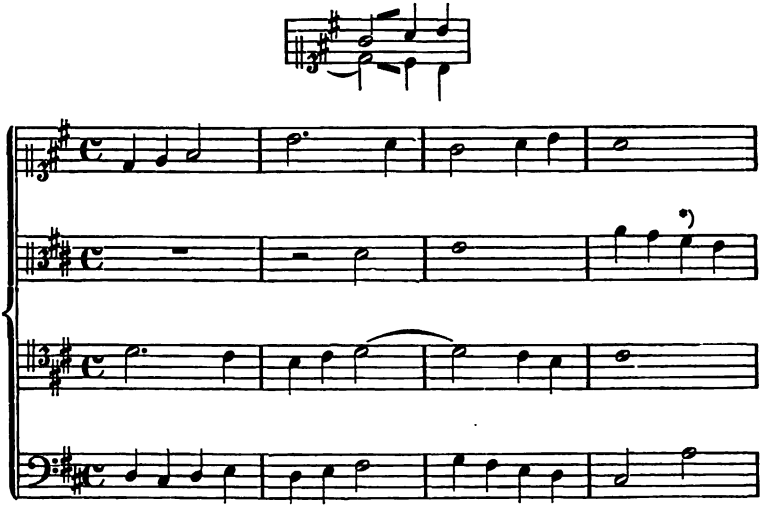
Der vierfache Contrapunkt der Octave.

Im vierfachen Contrapunkt der Octave steigern sich die Schwierigkeiten abermals, besonders wenn man sich keiner Pausen bedienen will. Diese erleichtern allerdings die Arbeit, aber auf Kosten der Aufgabe selbst, indem sie den Contrapunkt vorübergehend in einen dreifachen oder doppelten verwandeln.

Besonders schwierig ist im vierfachen Contrapunkt das Anbringen einer Bindung, und darf man sich zu Gunsten einer solchen schon eine kleine Freiheit in der Auflösung eines Intervalles erlauben. In

Digitized by Google

dem folgenden Sätzchen hat man sich z. B. erlaubt, die Quarte, anstatt nach unten, nach beiden Seiten aufzulösen.



Da nur Terz und Sexte als harmonische Zusammenklänge gelten, bemühe man sich in den Stimmen, die man zuerst schreibt, viel Einklänge und Octaven (natürlich richtige) anzubringen, um die Terzen und Sexten für die letzte Stimme möglichst zu sparen. Ueberhaupt muss man bei allen künstlichen Arbeiten die schwierigsten Bedingungen zuerst erfüllen, hier also die unvortheilhaftesten Intervalle zuerst unterbringen.

Jeder im vierfachen Contrapunkt abgefasste Satz lässt folgende Versetzungen der vier Stimmen zu:

1	2	3	4
1	2	4	3
1	3	2	4
1	3	4	2
1	4	2	3
1	4	3	2
2	1	3	4
2	1	4	3
2	3	1	4

*) Gilt einmal als Grundton, einmal als sog. Wechselnote (stufenweise eintretender Vorhalt).

Digitized by Google

2	3	4	1
2	4	1	3
2	4	3	1
3	1	2	4
3	1	4	2
3	2	1	4
3	2	4	1
3	4	1	2
3	4	2	1
4	1	2	3
4	1	3	2
4	2	1	3
4	2	3	1
4	3	1	2
4	3	2	1

Im Ganzen also vierundzwanzig, von denen die unterstrichenen sich am meisten von einander unterscheiden.

Bilde die 23 Umkehrungen des obigen Sätzchens.

Fünfunddreissigste Aufgabe.

Bilde nach obigem Beispiel vierfache Contrapunkte, und bilde aus einigen derselben Imitationen.

§ 41.

Die doppelten Contrapunkte in anderen Intervallen als der Octave.

Man kann zweistimmige Sätze so einrichten, dass sie sich in irgend einem beliebigen Intervall umkehren lassen. Die Umkehrungen werden gewöhnlich von der Octave an gezählt, als Umkehrungen in der

None statt Secunde
Decime statt Terz
Undecime statt Quarte
Duodecime statt Quinte
Terzdecime statt Sexte
Quartdecime statt Septime.

Von diesen Contrapunkten ist der in der Duodecime der ergiebigste, weil er die Oberterz in die Unterterz verwandelt, sich daher für Sätze besonders eignet, die auf Terzenparallelen beruhen.

Digitized by Google

In der Lehre vom Canon wird sich zeigen, dass jeder dieser Contrapunkte nothwendig werden kann, wenn man die Aufgabe, unendliche Canons in verschiedenen Intervallen herzustellen, zu lösen hat. Ein besonderes Einüben auf jeden dieser Contrapunkte ist nichtsdestoweniger entbehrlich, und genügt es, sich mit einem Verfahren möglichst leichter Herstellung derselben vertraut zu machen. Dieses Verfahren besteht darin, dass man die gegebene Stimme zugleich in der, durch die Aufgabe bedingten, Umkehrung auf einer Hülfslinie notirt, und den Contrapunkt dazwischen setzt. Man braucht also drei Systeme. Auf dem einen äusseren System wird die gegebene Stimme notirt, auf dem anderen die Umkehrung derselben in dem vorgeschriebenen Intervall; auf dem dritten — mittleren — wird der Contrapunkt ausgearbeitet. Hier folgt zu jedem der angeführten Contrapunkte ein Beispiel, welches auf diese Art abgefasst worden ist. In all diesen Fällen ist die Aufgabe nur die, den Contrapunkt so einzurichten, dass er zu jeder von beiden Stimmen passt. Hierbei erlaubt man sich, in Rücksicht auf die Schwierigkeit der Aufgabe, manche kleine Freiheit.

Sechsunddreissigste Aufgabe.

Nach den folgenden Beispielen einige Contrapunkte abzufassen.

Zur Erleichterung dient ferner folgendes Verfahren:

Man notirt sich das Umkehrungsschema des betr. Contrapunktes, bezeichnet die Consonanzen, welche in der Umkehrung Consonanzen bleiben als besonders brauchbar, die Dissonanzen, welche Consonanzen werden, als brauchbar. Z. B.

Decime:

1	2	3	4	5	6	7
3	2	1	7	6	5	4

None:

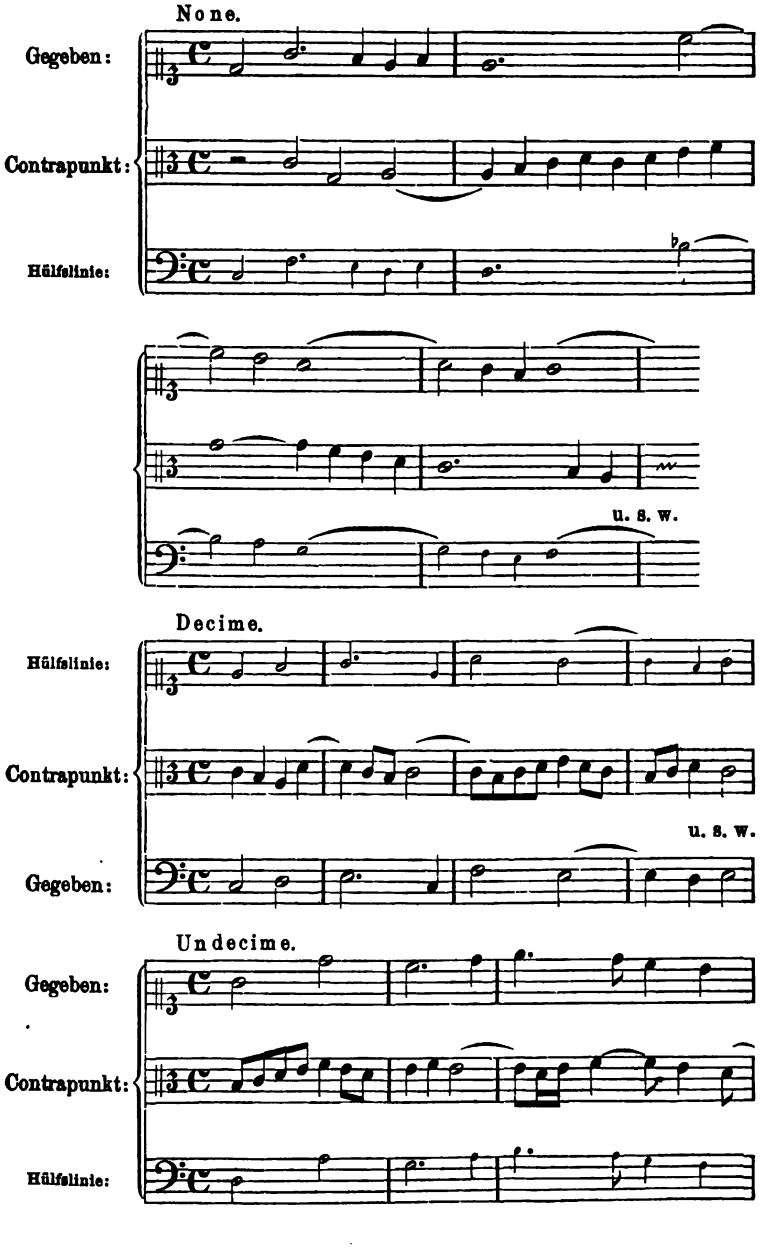
1	2	3	4	5	6	7
2	1	7	6	5	4	3

Terzdecime:

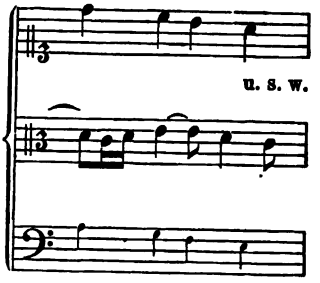
1	2	3	4	5	6	7
6	5	4	3	2	1	7

Digitized by Google

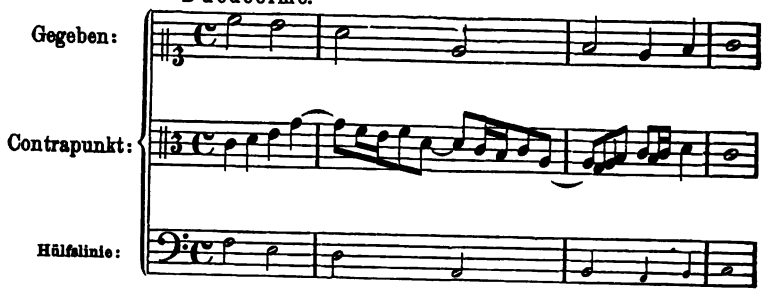
Muster 43.



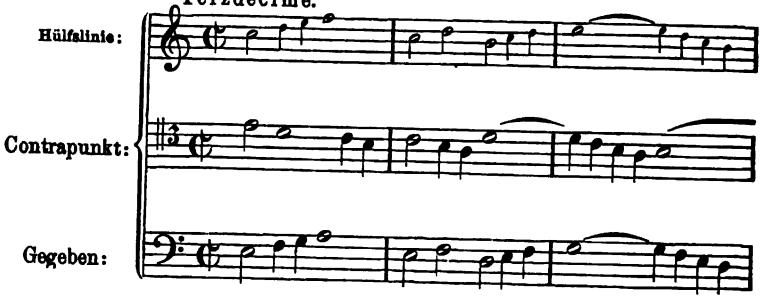
Digitized by Google

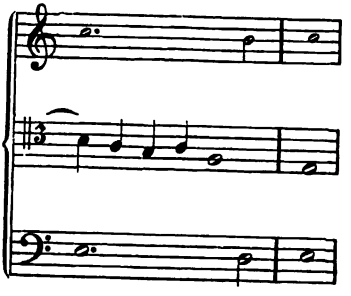


Duodecime.



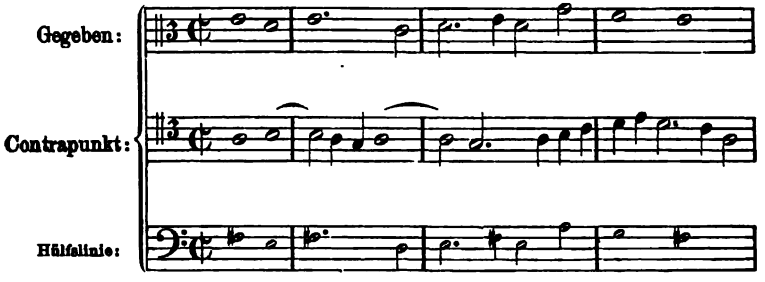
Terzdecime.



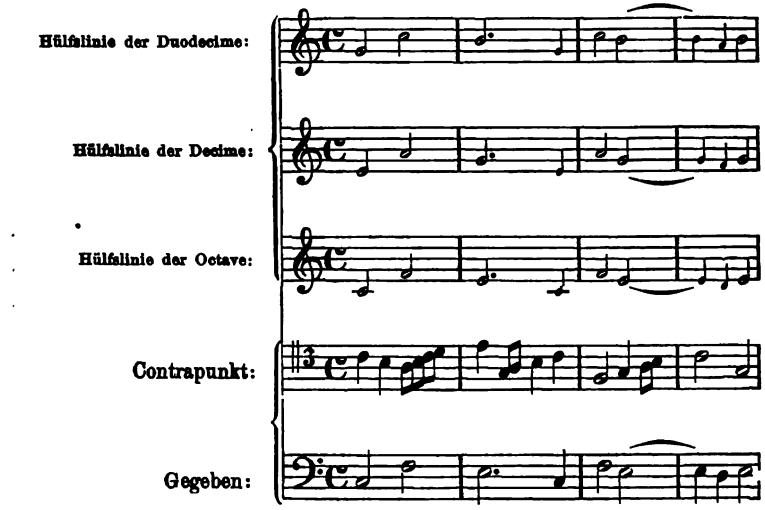


Digitized by Google

Quartdecime.



Man kann auch Contrapunkte so einrichten, dass sie sich in verschiedenen Intervallen umkehren lassen, z. B. gleichzeitig in der Octave und Decime, auch Octave, Decime und Duodecime. Zur Herstellung solcher Contrapunkte bedient man sich mehrerer Hülfslinien.



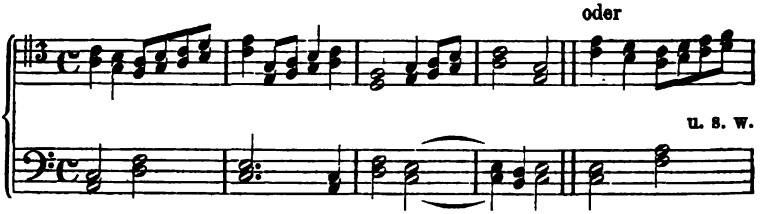
Ein sehr bekanntes Beispiel der Verbindung von zwei Contrapunkten bietet die grosse Doppel-Fuge: Kyrie eleison aus Mozart's Requiem, in welcher die beiden Themata in der Octave und Duodecime umgekehrt werden, die aber freilich nicht dem strengen Satze, sondern der modernen Tonalität angehört.

Das Schema der Combination der drei Contrapunkte der Octave, Decime und Duodecime (welches unserem Beispiel zu Grunde liegt) ist:

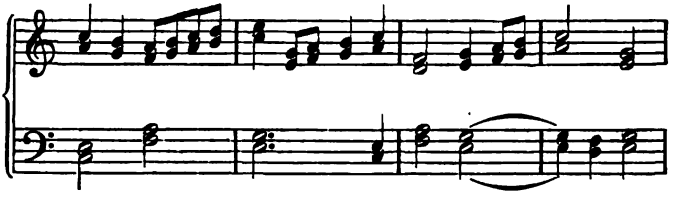
Digitized by Google

1	2	3	4	5	6	7
1	7	6	5	4	3	2
3	2	1	7	6	5	4
5	4	3	2	1	7	6

Auf einen solchen Contrapunkt kann man das Verfahren des sogenannten Austerzens anwenden, nämlich: ihn durch Hinzufügung von Terzen drei- oder vierstimmig machen.



auch:



Der Gebrauch der Hülfslinie hätte schon beim Contrapunkt der Octave eingeführt werden können. Doch sind bei diesem die Schwierigkeiten nicht so gross, um die Mittheilung dieses Verfahrens pädagogisch zu rechtfertigen.

B. Der doppelte und mehrfache Contrapunkt in der Fuge.

§ 42.

Der doppelte Contrapunkt der Octave in der einfachen Fuge.

Die einfache Fuge bietet natürlich vielfach Gelegenheit zur Anwendung des doppelten Contrapunktes. So kann man z. B. die Zwischensätze im doppelten Contrapunkt abfassen, um sie — umgekehrt — zu wiederholen. Dasselbe Verfahren kann man mit ganzen Durch-

Digitized by Google

führungen einschlagen. Doch liegen dergleichen Anwendungen des doppelten Contrapunktes durchaus in der Willkür des Componisten und in den Bedingungen einer ihm grade vorliegenden Aufgabe.

Die wichtigste und allgemeinste Anwendung des doppelten Contrapunktes in der einfachen Fuge findet sich bei der Abfassung des Gegensatzes. Schreibt man diesen im doppelten Contrapunkt, so kann man ihn die ganze Fuge hindurch beibehalten. Dadurch wird zwar der erste Entwurf der Fuge bedeutend erschwert, (nämlich durch die Bildung des Gegensatzes im doppelten Contrapunkt,) die Ausführung aber bedeutend erleichtert, und es ist Grundsatz für alle Formen in der Technik der Composition, die grösste Schwierigkeit in den Entwurf zu verlegen, dagegen die Ausführung sich so leicht wie möglich zu machen: die grösste Geisteskraft auf das Wesentliche zu richten, das Unwesentliche dem Geschick und der Arbeitskraft zu überlassen.

Die Fuge selbst bleibt einfach, wenn auch der doppelte Contrapunkt in dieser Weise verwendet wird; unter den Fugen Seb. Bach's, wie seiner hervorragendsten Vorgänger, hat vielleicht die Mehrzahl den Gegensatz im doppelten Contrapunkt, und behält ihn im Verlaufe bei. Es finden sich mitunter auch Gegensätze, die zwar im doppelten Contrapunkt geschrieben, aber dennoch nicht beibehalten werden. Bei diesen ist der doppelte Contrapunkt als zufällig anzusehen.

Siebenunddreissigste Aufgabe.

Einige Fugen mit beibehaltenem Gegensatz im doppelten Contrapunkt zu bilden.

§ 43.

Die doppelten Contrapunkte anderer Intervalle als der Octave

finden sich, wie schon § 41 erwähnt und durch ein Mozart'sches Beispiel belegt worden ist, ebenfalls in Fugen. Doch ist das Ergebniss ihrer Anwendung zu gering, um besondere Uebungen der Compositionslehre zu veranlassen.

§ 44.

Die Doppelfuge.

Dagegen erzeugt der doppelte Contrapunkt eine besondere Form

Digitized by Google

der Fuge: die Fuge mit zwei Thematen, Doppelfuge genannt. Würde man die beiden Themata einer Doppelfuge im einfachen Contrapunkt schreiben, so wäre man genöthigt sie immer in demselben Verhältniss der beiden Stimmen auftreten zu lassen und dadurch die Fugenarbeit so gut wie unmöglich zu machen. Man muss deshalb die beiden Themata einer Doppelfuge im doppelten Contrapunkt schreiben.

§ 45.

Die zweistimmige Doppelfuge.

68. In der Doppelfuge zu zwei Stimmen treten entweder die beiden Themen gleichzeitig zu Anfang auf, und werden so durch die drei Durchführungen verarbeitet, oder

das erste Thema wird in der ersten Durchführung allein verarbeitet, in der zweiten das zweite allein, in der dritten alle beide. Auch können in den beiden letzten Durchführungen beide Themata verarbeitet werden.

Die zweistimmigen Doppelfugen der grossen Componisten haben gewöhnlich mehr als drei Durchführungen, doch genügt für den Lehrzweck diese Zahl vollkommen. Die Eintritte und Abgänge der Stimmen sind bei der zweistimmigen Doppelfuge, wo beide Stimmen von Anfang an thätig sind, sehr schwer vorschriftsmässig zu bewerkstelligen, weil es überhaupt schwer ist die dazu erforderlichen Pausen einzuführen. Der Schüler muss sein Möglichstes thun, diesen Forderungen gerecht zu werden, wenn sich auch grosse Meister ihnen vielfach entzogen haben. Die gegebenen Muster zeigen genau, wie weit der Schüler zu gehen hat, und mögen statt einer weitläufigen Erörterung genügen.

69. Um die beiden Themata der Doppelfuge recht klar auseinanderzuhalten, ist es fast unumgänglich nöthig, sie zu verschiedenen Zeiten eintreten zu lassen. Sie sollen also nicht vollkommen gleichzeitig beginnen.

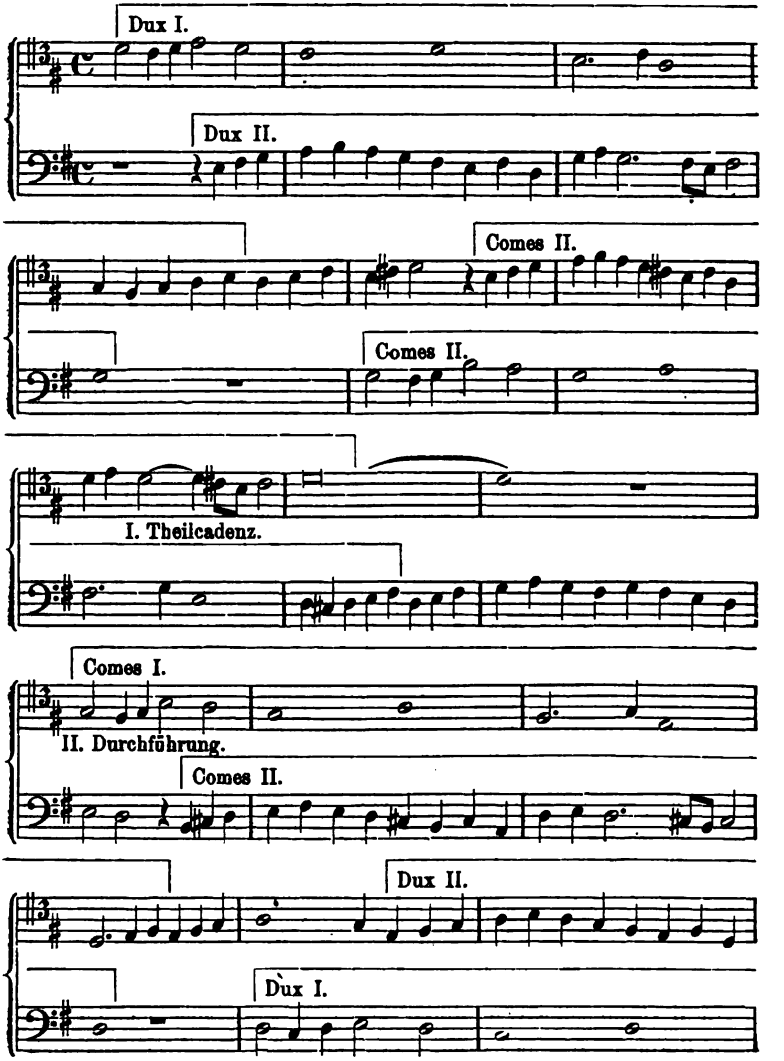
Ausserdem sollen die beiden Themata überhaupt rhythmisch möglichst verschieden sein, ohne in krause Buntheit auszuarten.

Digitized by Google

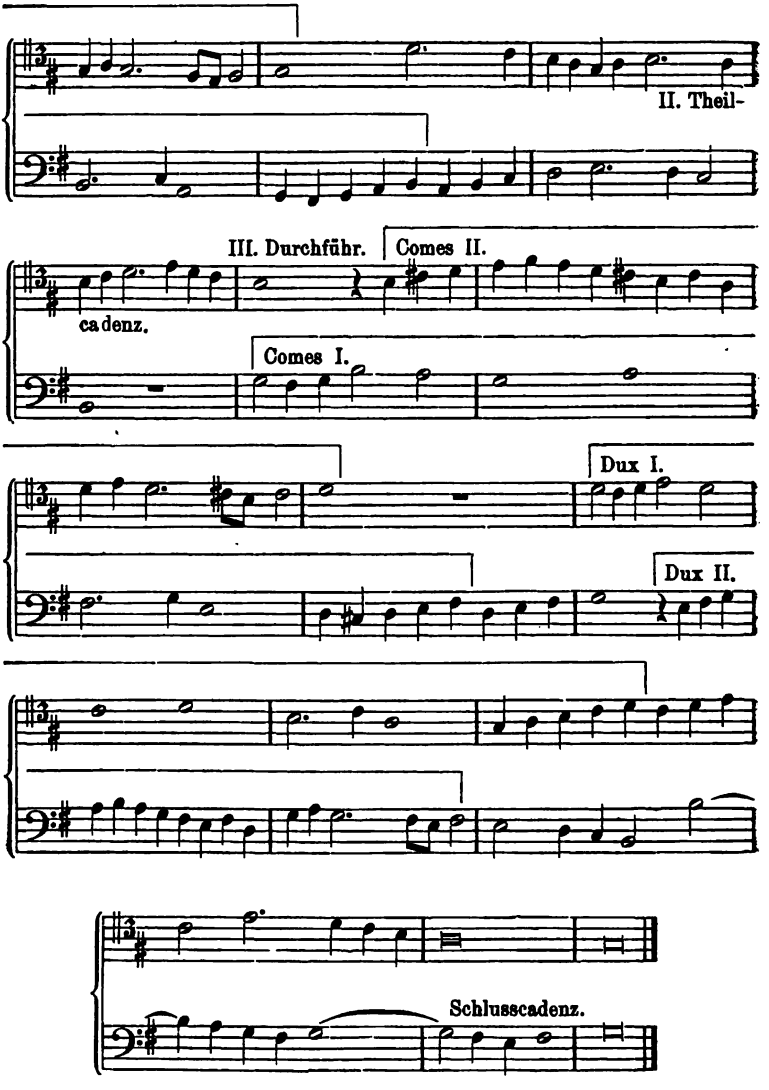
Achtunddreissigste Aufgabe.

Bilde in den oben beschriebenen Formen Doppelfugen zu zwei Stimmen.

Muster 44. Doppelfuge zu zwei Stimmen.



Digitized by Google



§ 46.

Die dreistimmige Doppelfuge.

In der Doppelfuge zu drei Stimmen ergeben sich ziemlich dieselben Formen, wie bei der zu zwei Stimmen. Das Verhandensein

Digitized by Google

einer freien dritten Stimme kommt natürlich der Ausführung sehr zu Statten.

Der Hauptunterschied der Form liegt auch hier darin, ob man die beiden Themata zusammen, mit dem Beginn der Fuge, auftreten lässt, oder ob man sie nach einander in verschiedenen Durchführungen vorbringt.

Erste Form.

In allen Durchführungen beide Themata.

Zweite Form.

Erste Durchführung: Erstes Thema.

Zweite Durchführung: Zweites Thema.

Dritte Durchführung: Beide Themata.

Dritte Form.

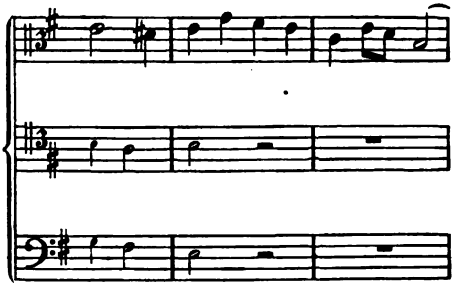
Erste Durchführung: Erstes Thema.

Zweite und dritte Durchführung: Beide Themata.

Es findet sich in Doppelfugen mitunter ausser den beiden durchgeführten Themen auch noch ein beibehaltener, im doppelten Contrapunkt verfasster Gegensatz.

Wenn das zweite Thema erst in der zweiten Durchführung eintritt, so ist gestattet, um seinen Eintritt recht in's Ohr fallen zu lassen, unmittelbar vor demselben eine Cadenz (selbst eine vollkommene) aller Stimmen zu machen.

Vollk. Cadenz. 2. Thema.



Dasselbe kann geschehen, wenn in der dritten Durchführung zum erstenmal beide Themen zusammentreten.

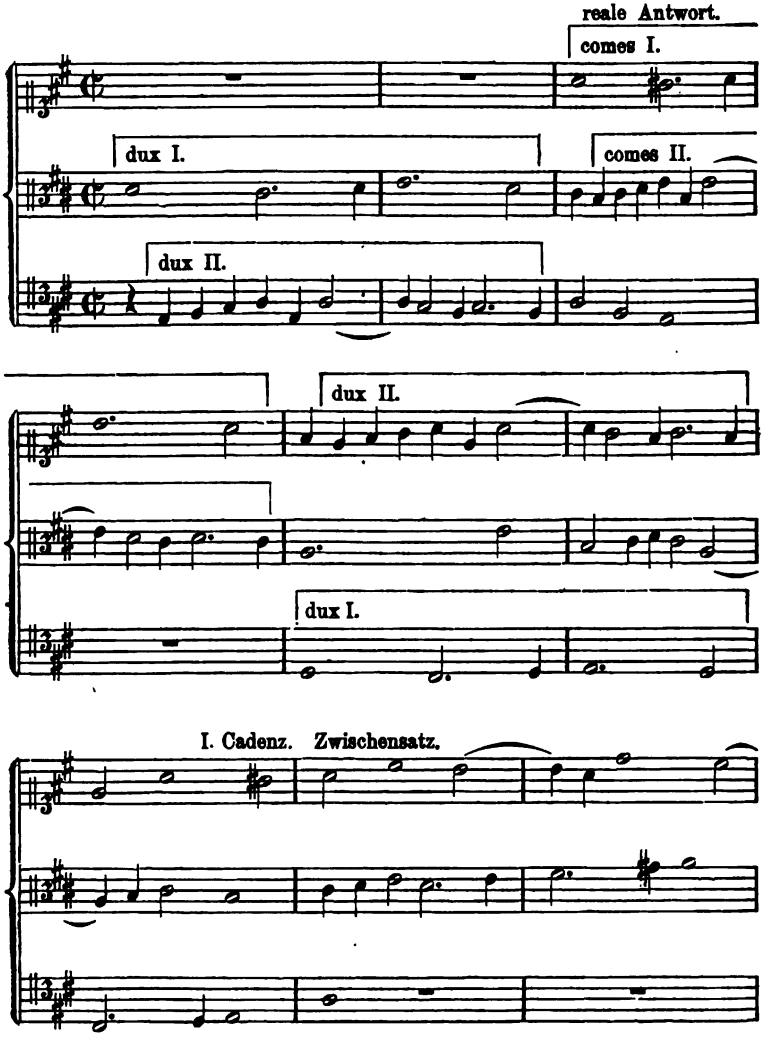
Die meisten Doppelfugen haben mehr als drei Durchführungen, doch genügt diese Zahl für die Aufgaben der Compositionslehre.

Digitized by Google

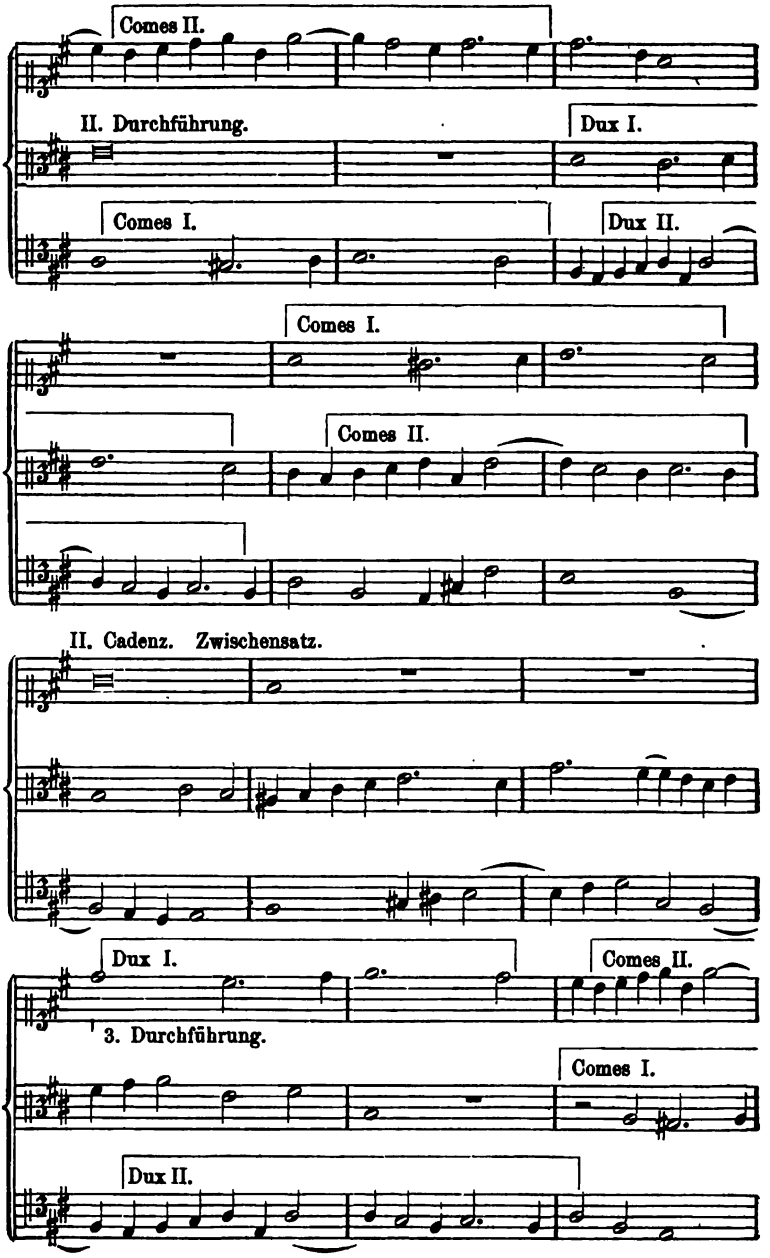
Neununddreissigste Aufgabe.

Doppelfugen zu drei Stimmen.

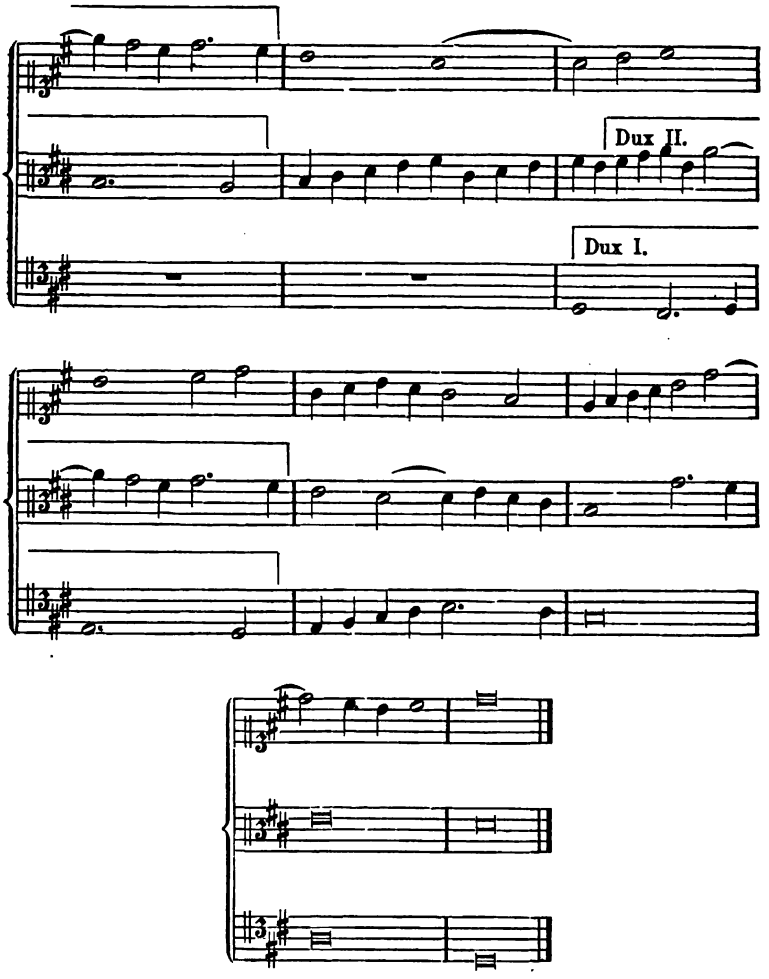
Muster 45. Dreistimmige Doppelfuge.



Digitized by Google



Digitized by Google



§ 47.

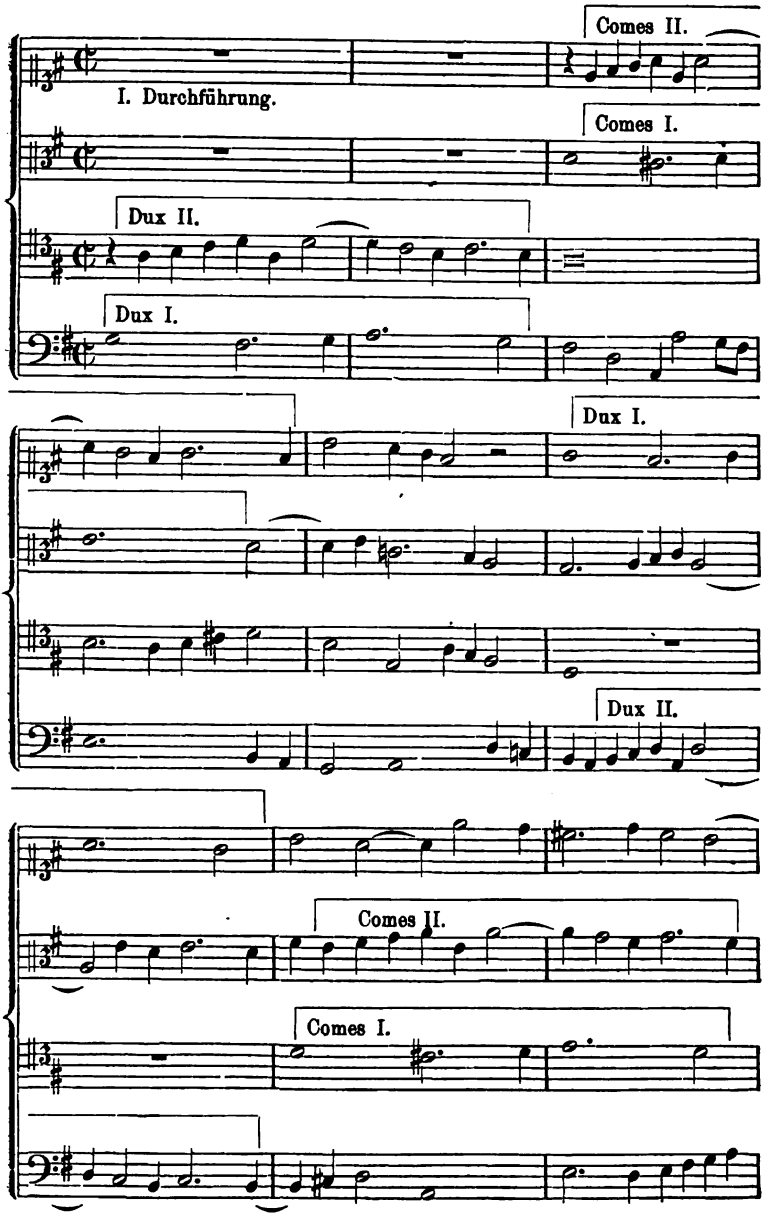
Die vierstimmige Doppelfuge.

Vierzigste Aufgabe.

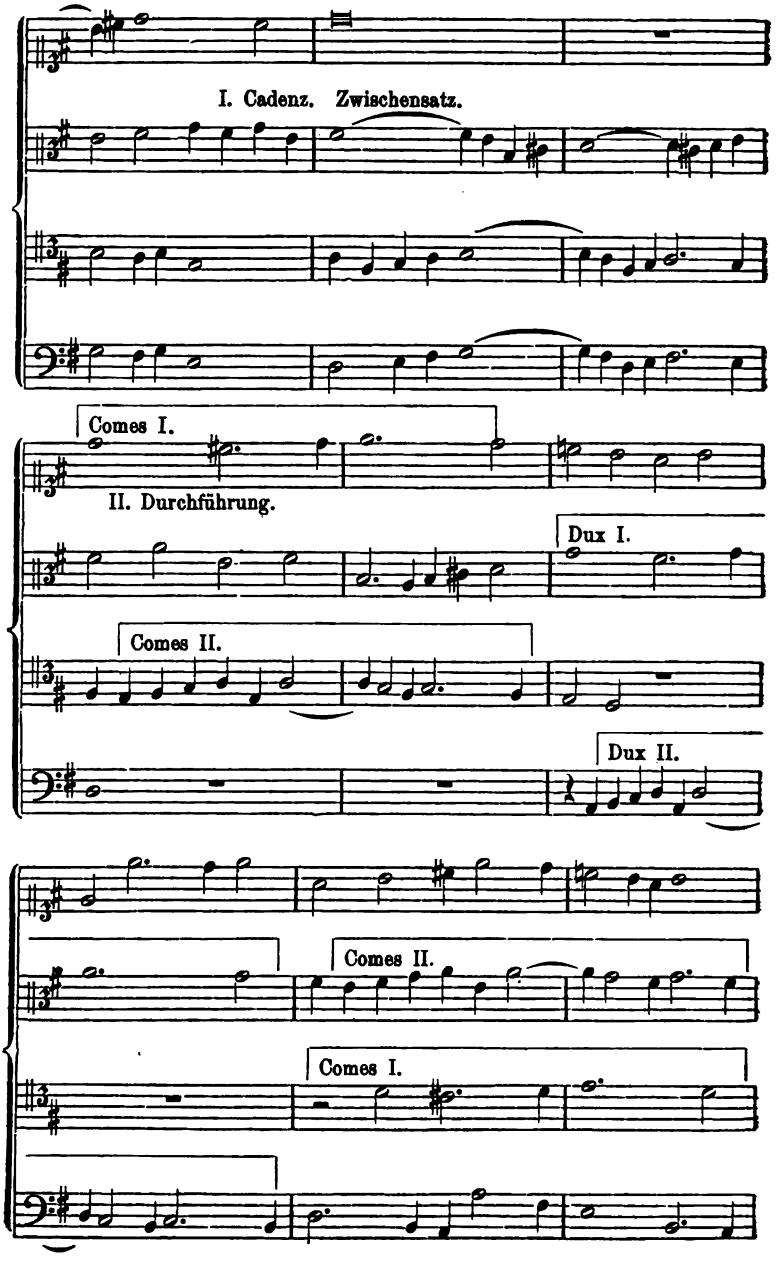
Vierstimmige Doppelfugen.

Digitized by Google

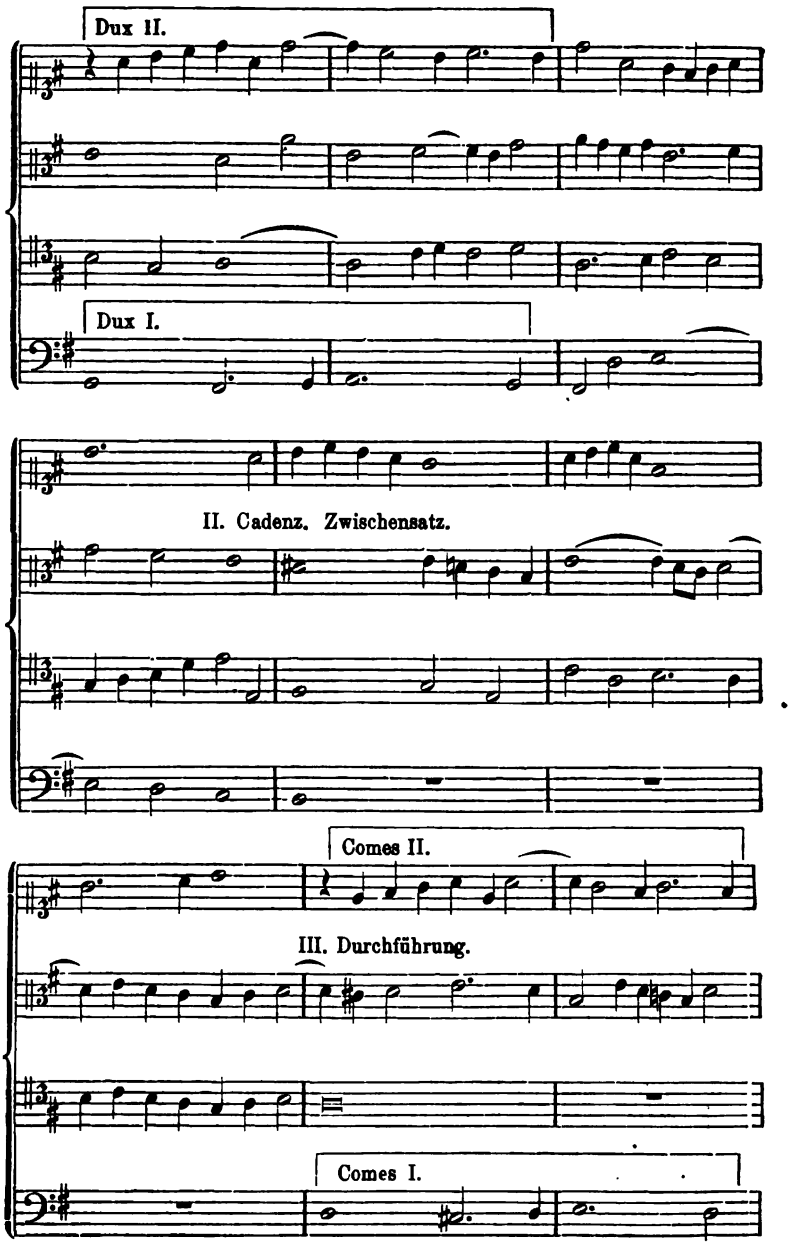
Muster 46. Doppelfuge zu vier Stimmen.



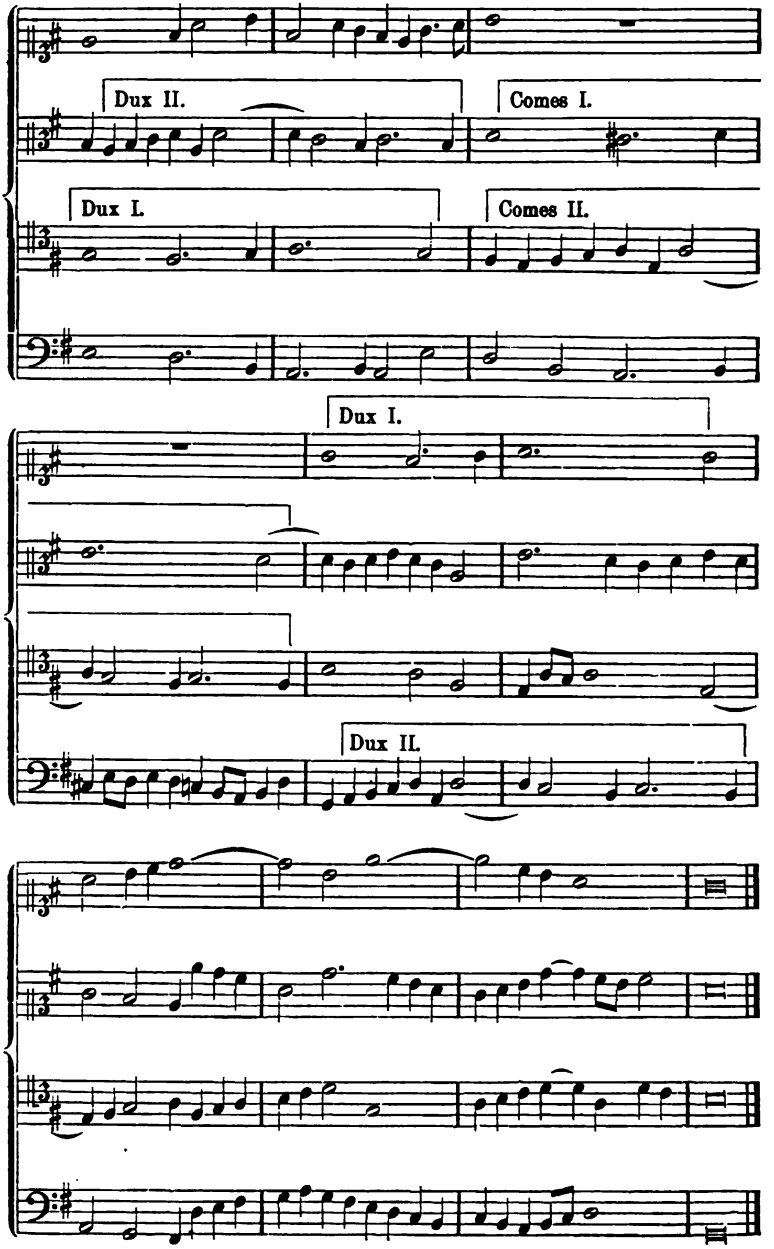
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

§ 48.

Anwendung des dreifachen Contrapunktes in der Fuge. Dreifache — Tripel — Fuge.

Schreibt man in einer dreistimmigen Fuge beide Gegensätze umkehrungsfähig, also so, dass je zwei Stimmen unter sich einen doppelten, alle drei einen dreifachen Contrapunkt bilden, so kann man die Gegensätze durch die ganze Fuge beibehalten. Die Fuge wird dadurch noch keine dreifache Fuge, ebensowenig wie der doppelte Contrapunkt des Gegensatzes eine Fuge zur Doppelfuge macht. (Vgl. § 42.)

Zu einer einfachen Fuge mit beibehaltenen Gegensätzen eignet sich jeder dreifache Contrapunkt, der ein einziges zur Fugenarbeit hinreichend charakteristisches Thema enthält.

Bei der eigentlichen dreifachen oder Tripel-Fuge, müssen die Themen schon durch ihre Einführung als solche charakterisirt werden. Um dies zu bewerkstelligen, führt man sie

entweder schon in der ersten Durchführung alle drei zusammen ein,

oder man lässt sie in verschiedenen Durchführungen nacheinander eintreten.

Im ersteren Falle steht es immer frei, im Verlauf der Fuge ein- oder das andere Thema gelegentlich zurücktreten lassen, und sich auf zwei oder ein Thema zu beschränken.

Im letzteren Falle ergeben sich folgende Hauptformen:

Erste Durchführung: erstes Thema.

Zweite Durchführung: zweites Thema.

Dritte Durchführung: erstes und zweites Thema.

(Hiermit wäre also eine Doppelfuge hergestellt.)

Vierte Durchführung: drittes Thema.

Fünfte Durchführung: alle drei Themata.

Hier musste also die Zahl der Durchführungen vergrössert werden.

Abgekürzt und ziemlich ebenso klar ist folgende Form:

Erste Durchführung: Erstes Thema.

Zweite Durchführung: Erstes und zweites Thema.

Dritte Durchführung: Erstes, zweites und drittes Thema.

Aus der Doppelfuge erster Art hervorgehend würde sich ferner ergeben:

Digitized by Google

Erste Durchführung: Zwei Themata.
Zweite Durchführung: Das dritte Thema.
Dritte Durchführung: Alle drei.

Auch kann die zweite und die dritte Dnrchführung allen drei Themen gehören.

Einundvierzigste Aufgabe.

Eine Tripelfuge zu vier Stimmen nach einer der beiden zuletzt angegebenen Formen.

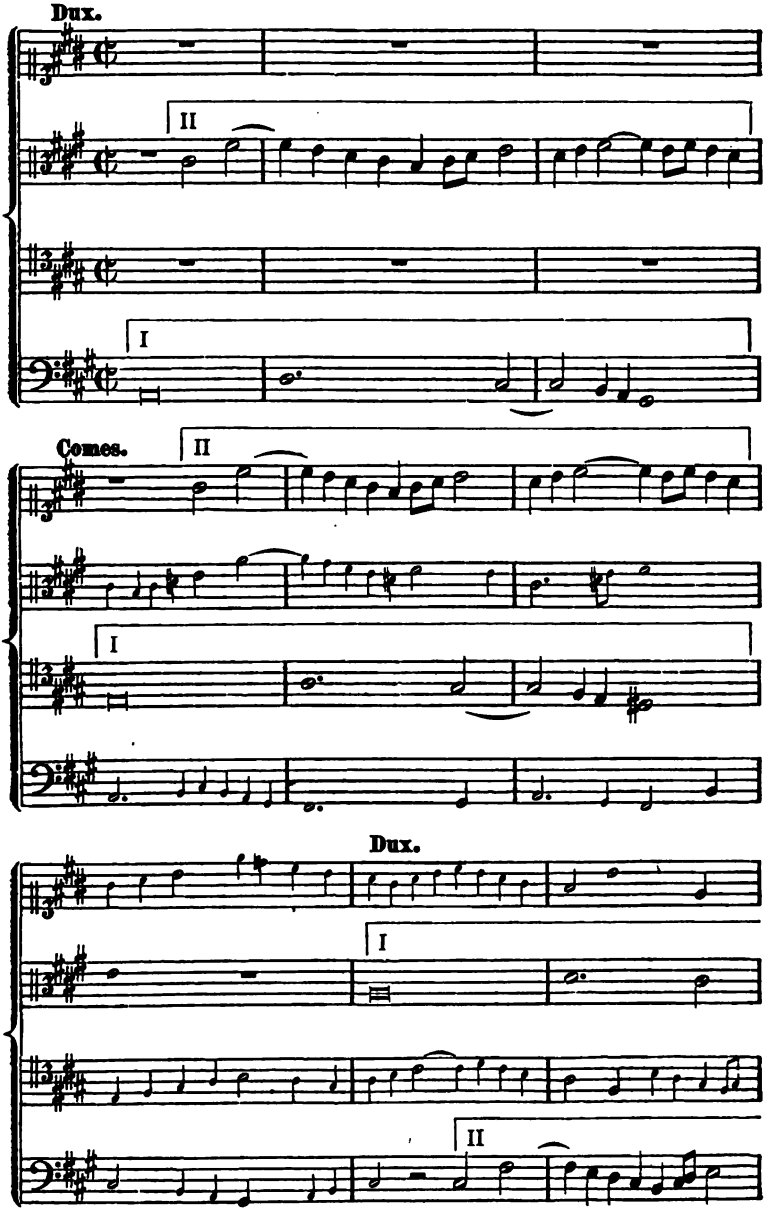
Ist es schon sehr schwer, einen guten dreifachen Contrapunkt im strengen Satz herzustellen, so verschwindet doch diese Schwierigkeit gegen die Aufgabe, drei charakteristisch verschiedene Themata in diesem Contrapunkt zusammenzubringen. Die Rhythmik muss hier das Meiste thun, um die Melodien klar auseinander zu halten, die eine z. B. muss sich etwa in Ganzen und Halben, die andere in Vierteln und Bindungen, die dritte in Achteln bewegen. Ferner müssen die Eintritte auf verschiedenen Takttheilen geschehen, damit schon dadurch das Ohr auf die Mehrzahl der Themata aufmerksam wird. Auch darf sich der Schüler, um sich die Arbeit zu erleichtern, der Pausen in dem einen oder anderen der drei Themata bedienen. Der freie Satz macht natürlich durch seinen harmonischen Reichthum dergleichen Arbeiten viel leichter, besonders durch die selbständig gebrauchten dissonirenden Accorde, deren Behandlung sich in den Umkehrungen gleich bleibt. Doch sind auch im freien Satze vollendete Muster dieser Art nur vereinzelt zu finden. Unter den 48 Fugen des wohltemperirten Klaviers ist nur eine Tripelfuge, obwohl der dreifache Contrapunkt sonst häufig daselbst Anwendung gefunden hat. (Vgl. des Verf. Aufsatz: Der dreifache Contrapunkt in den Fugen des wohltemperirten Klaviers. Neue Berliner Musikzeitung 1862. December*).) Jene einzige Tripelfuge, allerdings ein Meisterwerk höchsten Ranges, ist die Cismollfuge des ersten Theiles daselbst.

---

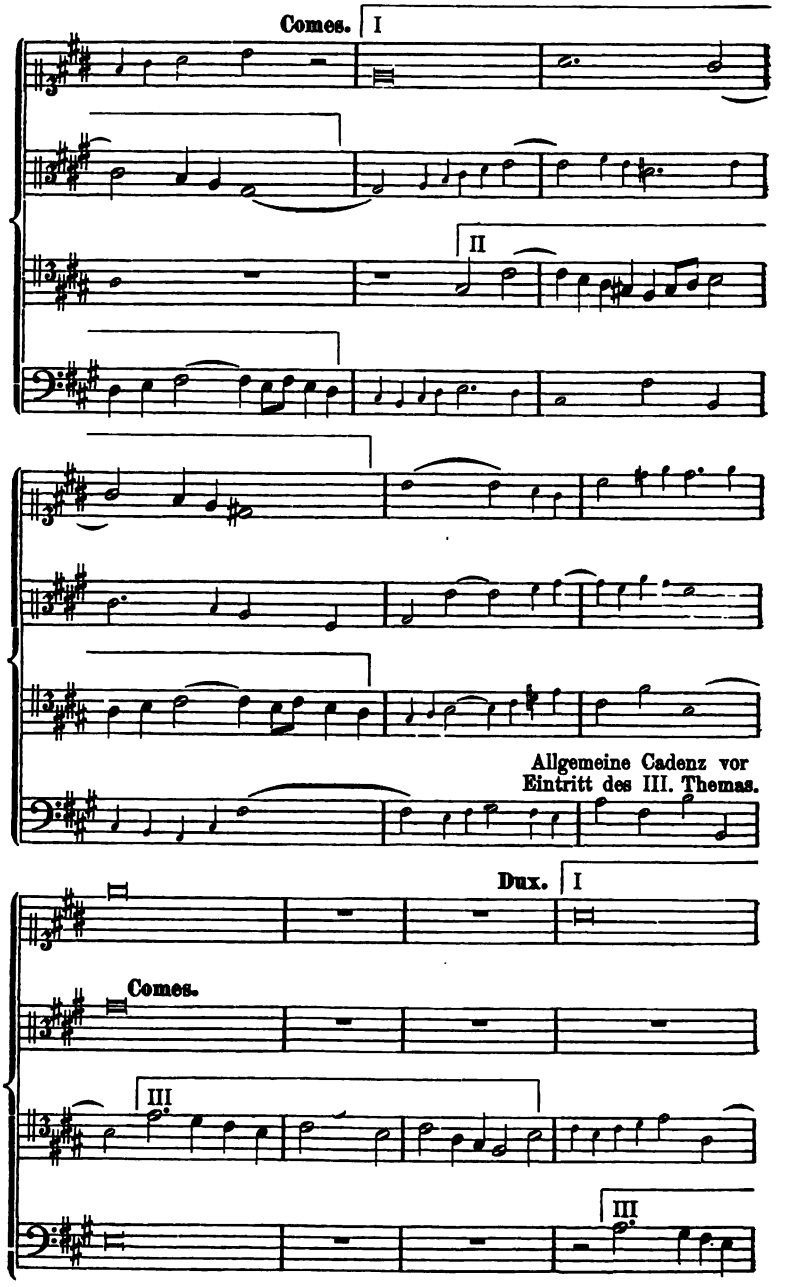
*) Derselbe befindet sich in der englischen Musikzeitung: The musical World des folgenden Jahres.

Digitized by Google

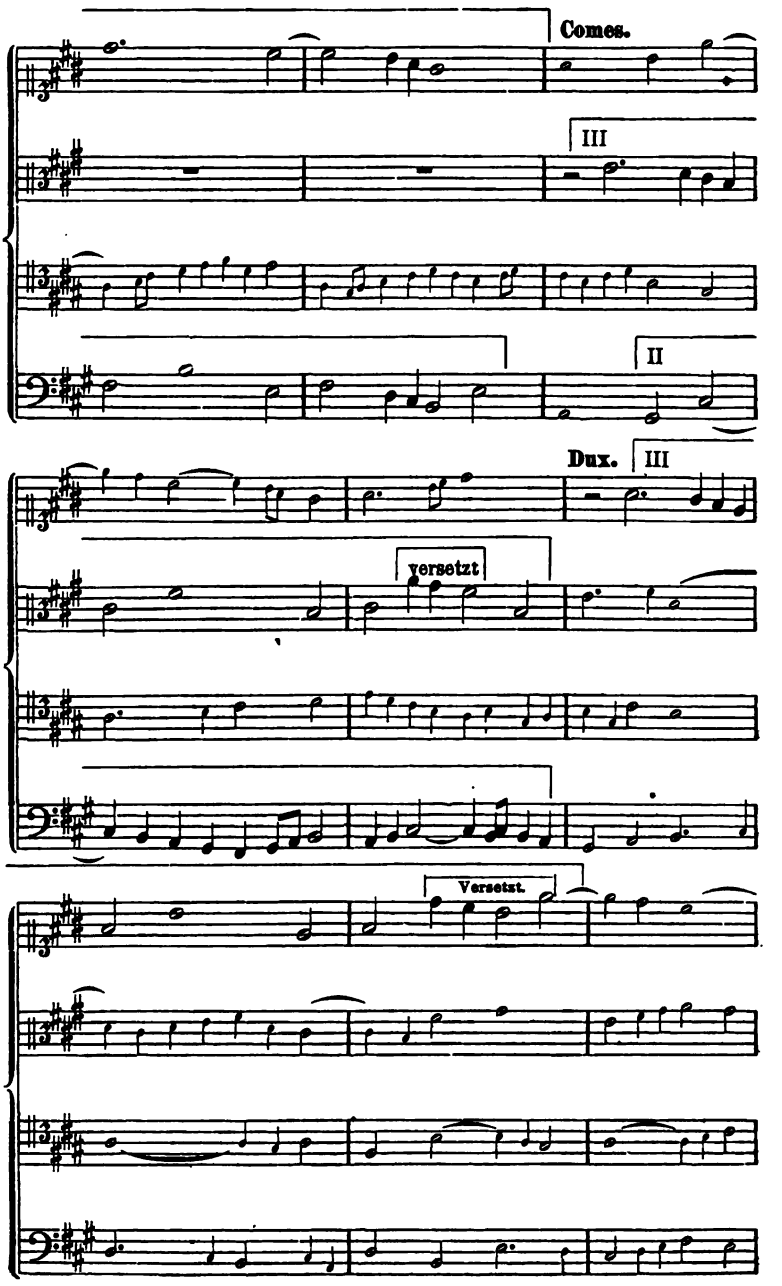
Muster 47. Tripelfuge.



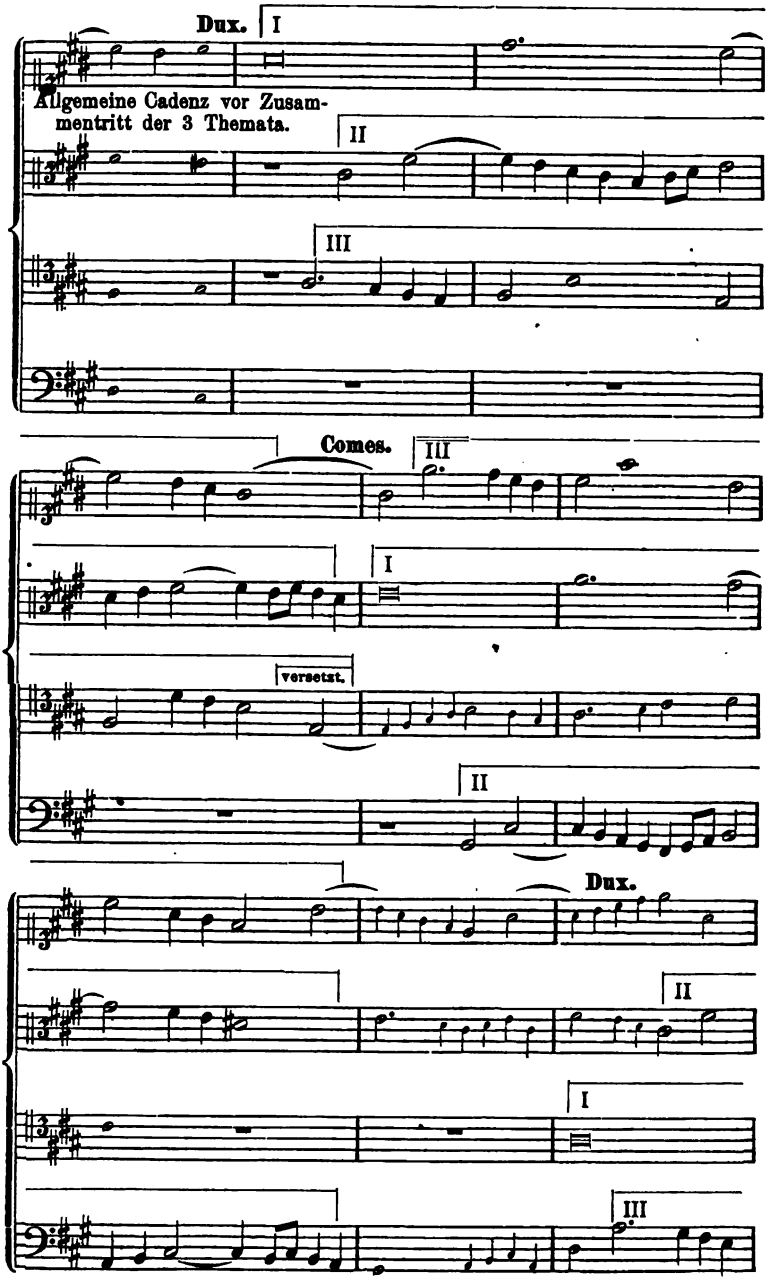
Digitized by Google



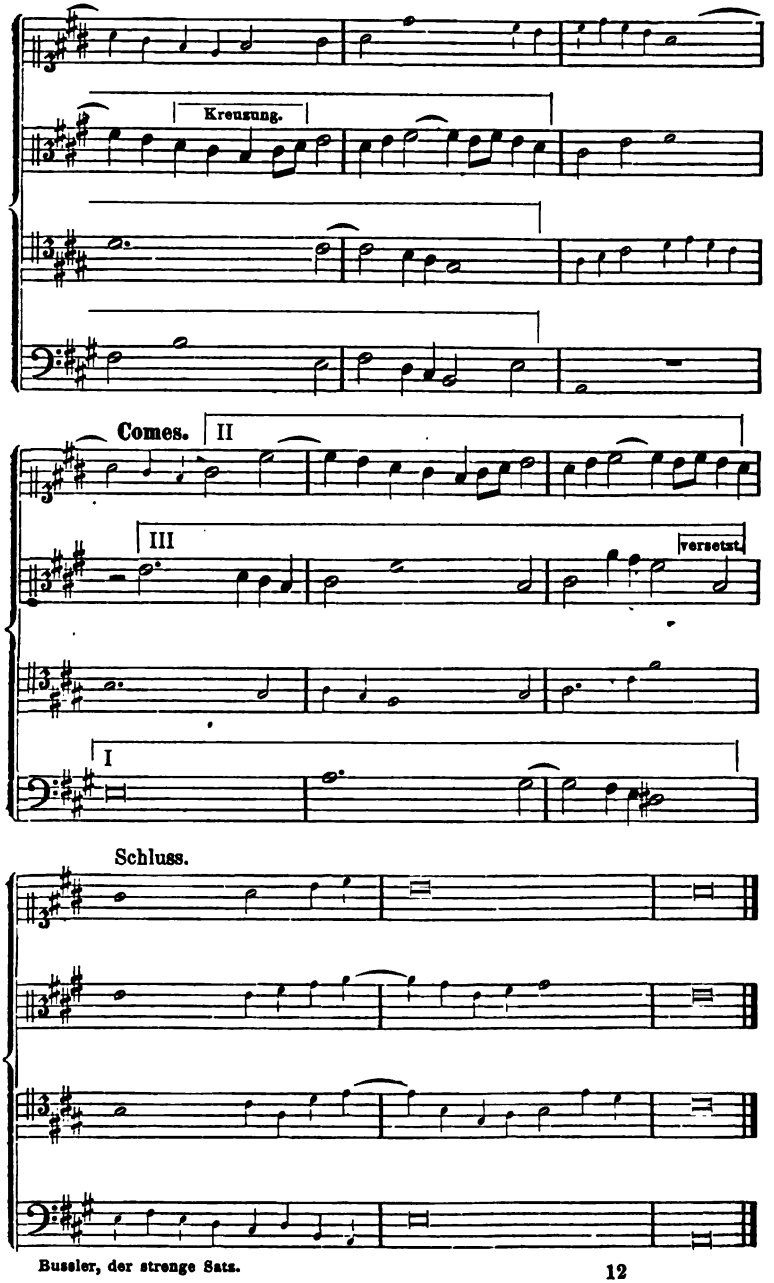
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

§ 49.

Anwendung des vierfachen Contrapunktes in der Fuge. Vierfache-Quadrupel-Fuge.

Setzt man in einer Fuge alle Gegensätze nach den Regeln des vierfachen Contrapunktes, so kann man alle Repercussionen durch blosse Umkehrung bilden. Die Fuge selbst wird aber dadurch noch keine vierfache Fuge, weil diese Bezeichnung sich nicht auf die Anwendung eines Contrapunktes, sondern auf die Zahl der wirklichen Themata bezieht. Die Stelle des Gegensatzes ist aber nie die Stelle des Themas, überhaupt der Gegensatz kein Thema.

Lässt man Thema und Gegensätze immer in der gleichen Ordnung auf einander folgen, so erhält man eine vierstimmige Fuge, die gleichzeitig ein vierstimmiger Canon ist, d. h. in der alle Stimmen gleichen Inhalt haben (canonische Fuge).

Das Unvollkommene dieser Form besteht in der immerwährenden Wiederholung desselben kurzen Satzes: Die mannigfaltige Umkehrung desselben vermag über die Gleichheit des Inhalts nicht zu täuschen. Man wird daher in solchem Falle immer, um die nöthige Abwechselung herbeizuführen, Zwischensätze gebrauchen, bei denen man sich nicht dem Zwange des vierfachen Contrapunktes unterwirft.

Ganz anders ist es bei der eigentlichen vierfachen (Quadrupel) Fuge. Hier müssen die Themata so eingeführt werden, dass sie sich auch als solche geltend machen. Dies geschieht

Erstens, wenn alle vier zusammen auftreten. Dabei muss durch rhythmische Verschiedenheit, und wo möglich durch verschiedene Eintrittszeiten für ihre deutliche Unterscheidung gesorgt werden. Im Uebrigen ist der Verlauf derselbe, wie bei der einfachen Fuge. Es sind gleichsam vier in einander gearbeitete Fugen.

Zweitens, indem man jedes Thema für sich und in Verbindung mit den anderen durchführt. Man beginnt mit einer Durchführung des ersten Themas. Dann widmet man wieder eine Durchführung dem zweiten Thema. Die dritte Durchführung gehört dem ersten und zweiten Thema. Hiermit ist eine Doppelfuge hergestellt. Die vierte Durchführung gehört dem dritten, die fünfte dem ersten, zweiten und dritten Thema. Die sechste Durchführung gehört dem vierten, die siebente endlich allen vier Themen. Man sieht, dass bei diesem gründlichen Verfahren die

Digitized by Google

Zahl der Durchführungen mehr als verdoppelt werden muss. Indessen ist diese Form vollkommen logisch, und kann an irgend einer Stelle grade die passende sein.

Abgekürzt und ziemlich ebenso deutlich erscheint diese Form, wenn man die Einzeldurchführungen der Themata, mit Ausnahme des ersten, weglässt. Es bleiben dann vier Durchführungen, für das erste, für das erste und zweite, für das erste, zweite und dritte, für alle vier Themata.

Drittens, wenn man die erste Durchfürung für zwei, die zweite für die beiden anderen, die dritte für alle vier bestimmt. Dadurch verzichtet man zwar auf manche Combination, bewahrt aber die Dreizahl der Durchführungen, ohne dass die Klarheit erheblich leidet.

Eine Fuge dieser letzten Art folgt hier als Musterbeispiel.

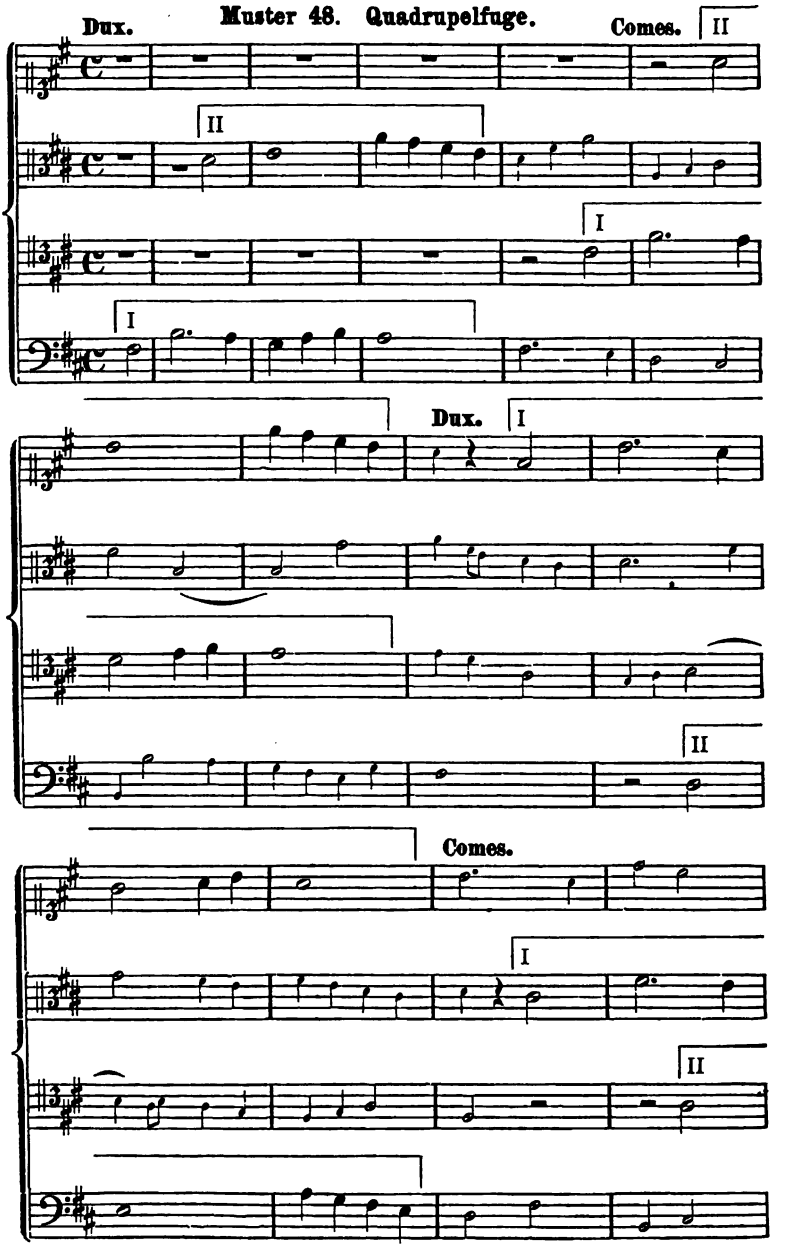
Die grosse Combinationsfähigkeit des vierfachen Contrapunktes ergiebt natürlich, neben den hier angeführten Hauptformen, noch zahlreiche Nebenformen. Doch ist es umsoweniger nöthig, hier auf diese einzugehen, als die vierfache Fuge, wegen der ausserordentlichen Schwierigkeiten der Herstellung des geeigneten Materials, zu den seltensten Erscheinungen gehört. Im freien Satz und in der Instrumentalmusik ist sie natürlich leichter, zumal sich hier Mittel finden, die Schwierigkeiten des wirklich vierfachen Contrapunktes zu umgehen.

Zweiundvierzigste Aufgabe.

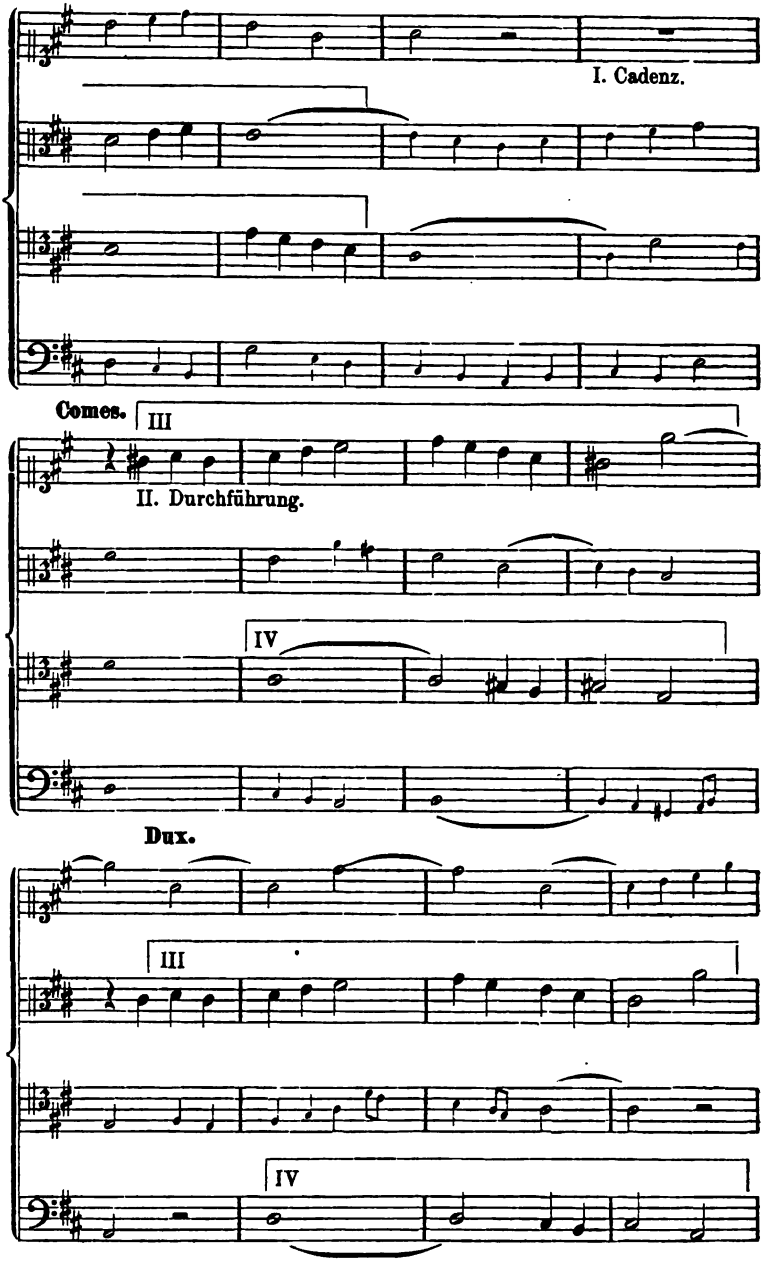
Eine Quadrupelfuge, nach der unter „Drittens“ mitgetheilten Art.

Digitized by Google

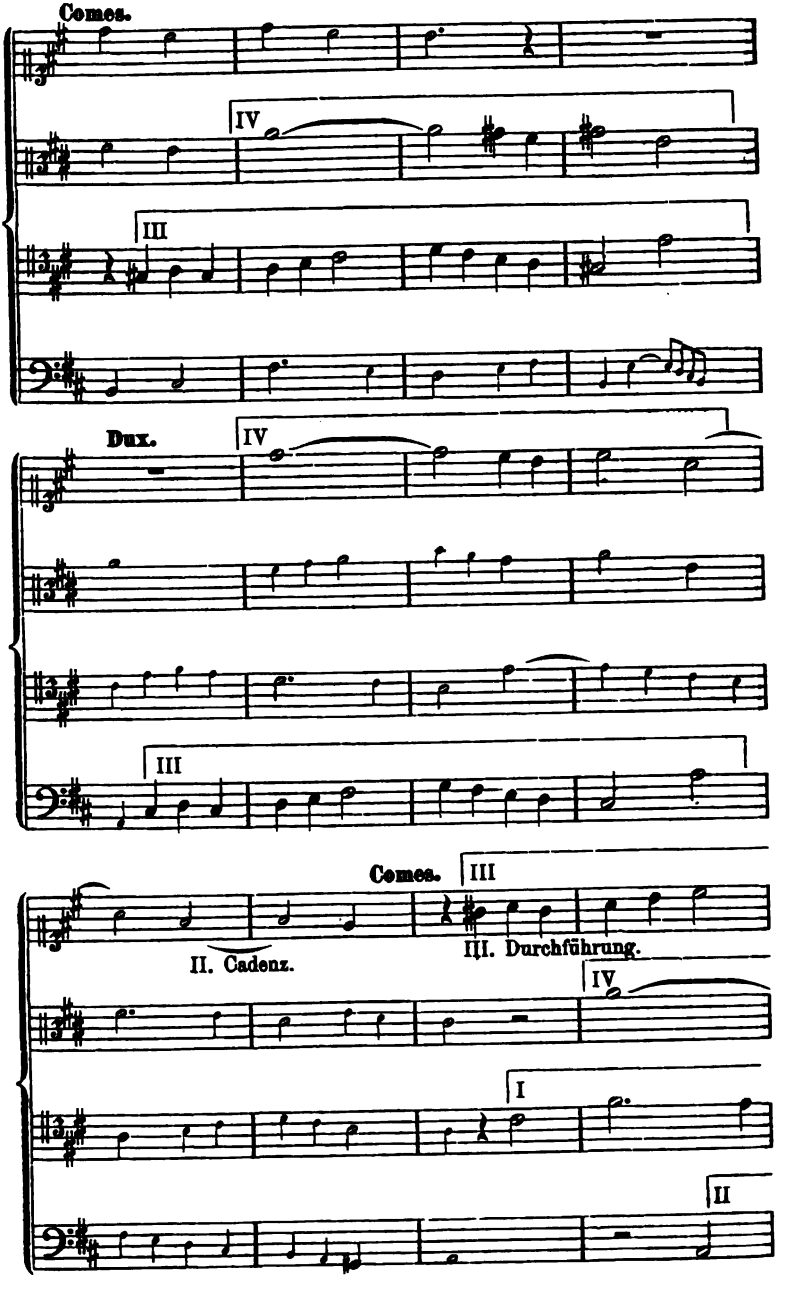
Muster 48. Quadrupelfuge.



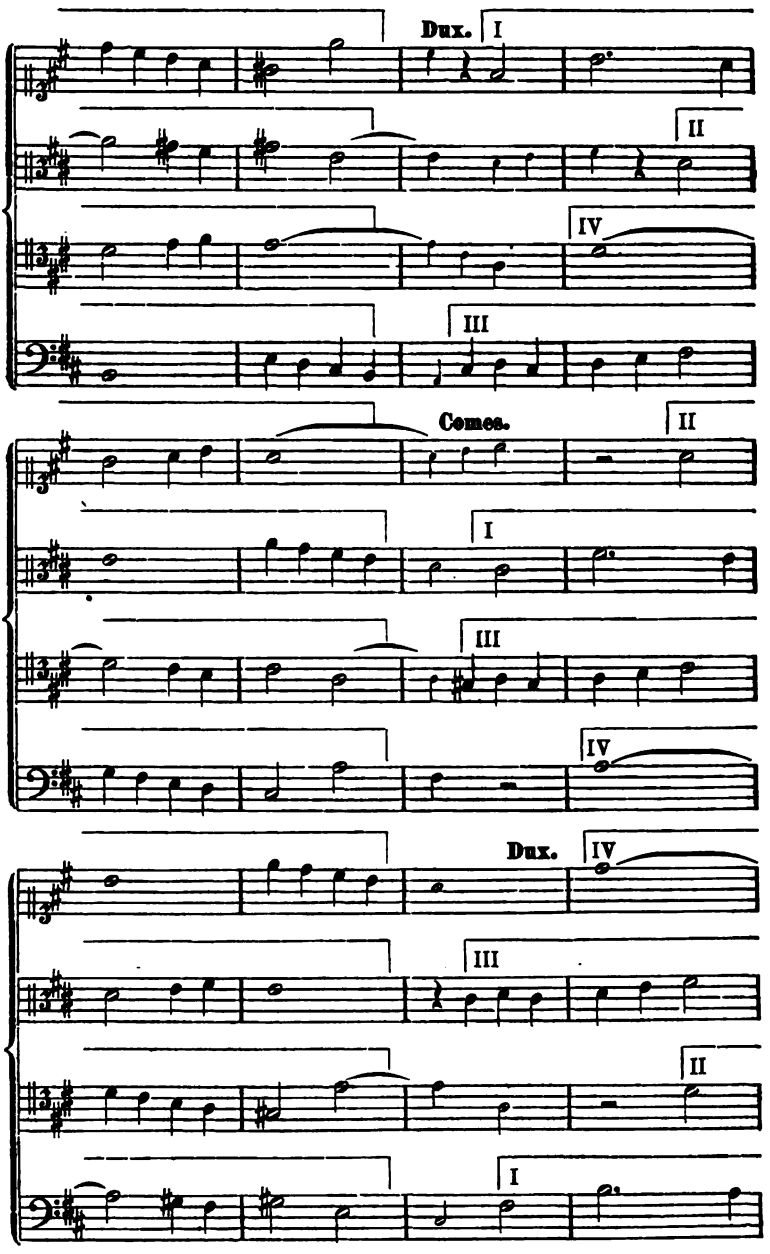
Digitized by Google



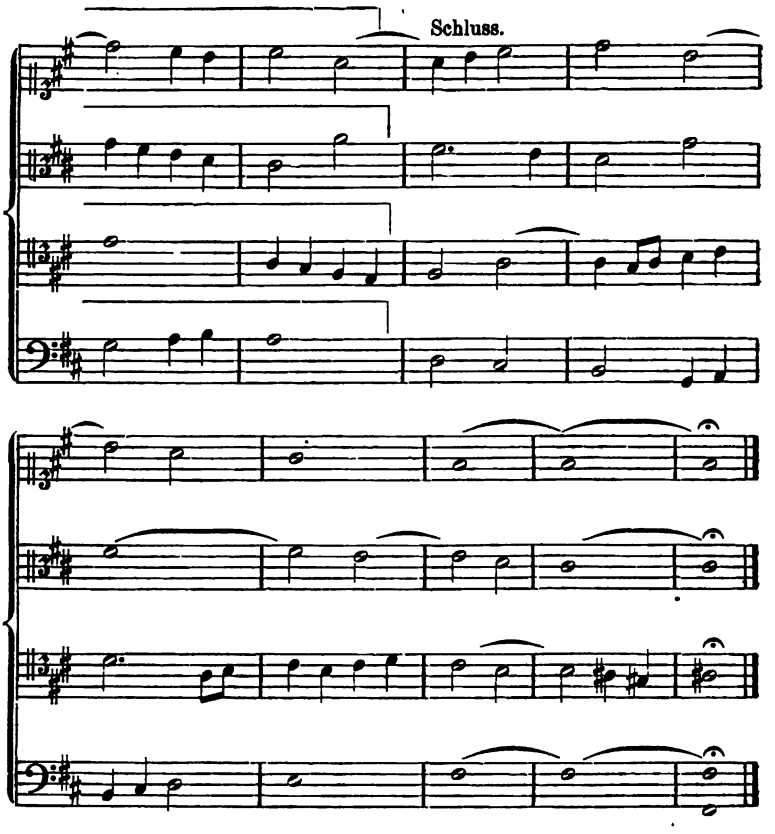
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



C. Die Lehre vom Canon im strengen Satz.

§ 50.

Canon.

Eine stetig durchgeführte Nachahmung heisst Canon. Im Canon wird also nicht nur das Thema der vorangehenden Stimme nachgeahmt, sondern auch der Contrapunkt, der Contrapunkt des Contrapunktes u. s. w., so lange eben der Canon währt. Die Stimmen des Canons haben also gleichen Inhalt, unterscheiden sich nur durch den verschiedenen Eintrittspunkt und durch das Intervall der Nachahmung, sofern dieses nicht Einklang oder Octave ist. In diesem

Digitized by Google

letzten Falle findet gar kein Unterschied in dem tonischen Gehalt der Stimmen statt. Ist das Intervall der Nachahmung aber ein anderes, so zeigt sich dieselbe Verschiedenheit, die wir von der gewöhnlichen Imitation her kennen.

Der Canon ist die schwierigste Form der Nachahmung. Auf seinem Gebiete finden sich auch die grössten Künsteleien der contrapunktischen Schreibart. Diese Künsteleien gehören aber nicht in die Compositionslehre, sondern in eine Sammlung musikalischer Curiositäten. Es ist nicht wahr, dass ihre Ausübung dem Componisten irgend welchen Nutzen bringt.

Die für die Compositionslehre wesentliche und erfolgreiche Unterscheidung der verschiedenen Arten des Canons ist die in

1) Canons, welche mit den Hülfsmitteln des einfachen Contrapunktes herzustellen sind, und

2) Canons, welche den Gebrauch des doppelten oder mehrfachen Contrapunktes verlangen.

Uebrigens wird hier diese Eintheilung, behufs Erleichterung für den Schüler, derjenigen nach der Stimmenzahl untergeordnet. Es wird also mit dem zweistimmigen Canon im einfachen und doppelten Contrapunkt begonnen, und folgen dann die gleichen Arbeiten im mehrstimmigen Satz.

§ 51.

Der Gesellschaftscanon.

Seine Popularität dankt der Canon dem sogenannten Gesellschaftscanon, einem beliebten Spiel musikalischer Geselligkeit, welches mit den Schwierigkeiten des doppelten Contrapunktes wenig oder gar nichts zu thun hat. Die Herstellung dieses Canons besteht in der Bildung einer Melodie, deren Abschnitte zusammen und in einzelnen Theilen einen harmonischen Satz bilden. Es sind immer so viele Abschnitte der Melodie, wie die Zahl der Stimmen beträgt. Dieser Canon wird fast immer im Einklang componirt, also für gleiche Stimmgattung, daher genügt auch zu seiner Abfassung die Kenntniss der Harmonielehre. Vereinigen sich dennoch zu einem so abgefassten Canon verschiedene Stimmgattungen in verschiedenen Octaven, so übersieht eben das gesellige Vergnügen kleine Uebelstände, die sich etwa daraus ergeben könnten.

Digitized by Google

Die Lehre vom Contrapunkt im freien Satz wird auf diese Form zurückzukommen haben. Artige Beispiele dieser Gattung haben wir von Hiller, Haydn, Mozart, Hellwig und vielen anderen. Ihre Entstehung danken sie meist fröhlicher Tischgenossenschaft.

Der zweistimmige Canon im strengen Satz.

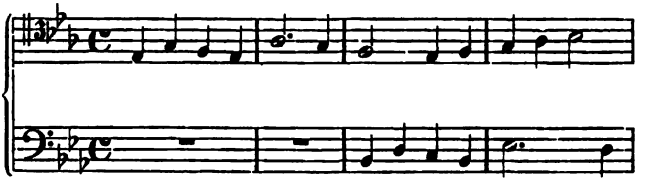
§ 52.

Der zweistimmige Canon im einfachen Contrapunkt. Abbrechender Canon. — Unendlicher Canon.

70. Die eine Stimme beginnt mit einem Thema der Art, wie wir es zu allen Imitationen gebraucht haben, die zweite ahmt dieses in einem beliebigen Intervall nach, während die zuerst aufgetretene Stimme zur Nachahmung contrapunktirt.

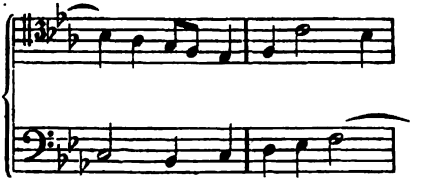
Muster 49. Ionisch.

1.



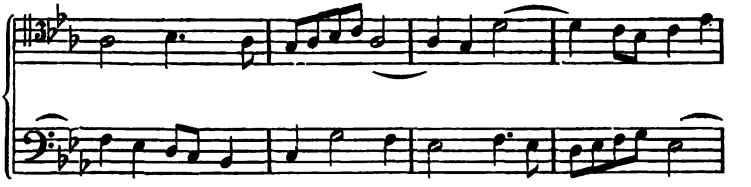
Die nachahmende Stimme übernimmt nun den Contrapunkt, und die vorangehende Stimme contrapunktirt abermals dazu.

2.



Dasselbe Verfahren wird nach dem Grade der Neigung oder des Interesses an der Arbeit fortgesetzt; hier noch zweimal:

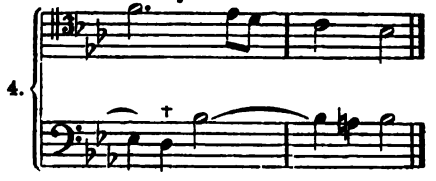
3.



Digitized by Google

Alsdann wird die Nachahmung an einer beliebigen Stelle abgebrochen, und eine freie Cadenz beider Stimmen angehängt. Diese Cadenz geschieht in der Haupttonart, wenn man sich den Canon als selbständiges Musikstück vorstellt, in einer beliebigen, grade naheliegenden Tonart, wenn man sich den Canon als Bestandtheil eines grösseren zusammenhängenden Satzes denkt.

Mixolydische Cadenz.



Bei + hört die Nachahmung des Basses auf, ist also der eigentliche Canon beschlossen. Was folgt, ist freier Schluss.

Man sieht, der doppelte Contrapunkt bleibt hier ganz aus dem Spiele.

Dreiundvierzigste Aufgabe.

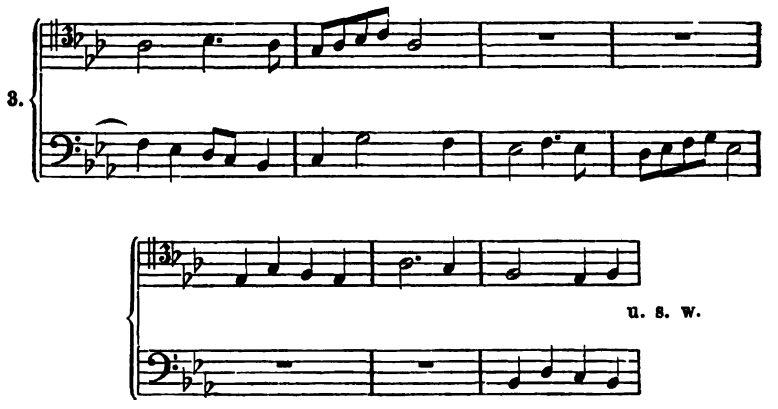
Bilde zahlreiche dergleichen Canons.

Unendlich wird ein Canon, wenn man ihn so einrichtet, dass er, ohne die Nachahmung jemals aufzugeben, sich von einem gewissen Takte an immer wiederholen kann. Zu diesem Zwecke muss man die vorangehende Stimme an einer geeigneten Stelle in ihren Anfang zurückführen.

Das leichteste Verfahren, dies möglich zu machen, besteht in der Einführung von Pausen, während die nachahmende Stimme zu Ende geht; nach diesen Pausen beginnt dann der Canon in derselben Stimmordnung von neuem.

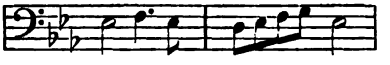
So hätte in unserem Beispiel der Tenor mit dem achten Takte aufhören können, dann zwei Takte pausiren, während der Bass die beiden letzten Takte des Tenores nachahmte, endlich von vorn anfangen, während der Bass die beiden Takte Pause nachahmt.

Digitized by Google

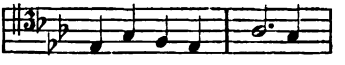


Diese Art, einen Canon unendlich zu machen, ist allerdings sehr bequem, lässt sich aber selten mit den Ansprüchen eines vernünftigen Zusammenhanges vereinigen. Man wird also genöthigt sein, sich die Aufgabe etwas zu erschweren, indem man zu der letzten Nachahmung, statt der Pausen, einen Contrapunkt sucht, der gleichzeitig zu dem Wieder-Anfang des Canons stimmt. Die Herstellung eines solchen Contrapunktes bietet allerdings alle Schwierigkeiten des doppelten Contrapunktes. Da aber das Wesen des doppelten Contrapunktes in der Umkehrungsfähigkeit besteht, diese aber bei dieser Aufgabe nicht in Betracht kommt, hat man es auch hier noch nicht mit dem doppelten Contrapunkte zu thun.

Versuchen wir nun, unseren obigen Canon unendlich zu machen, indem wir in die Lücke unseres letzten Beispieles einen geeigneten Contrapunkt setzen. Dieser Contrapunkt muss als Oberstimme zu dem Basse:

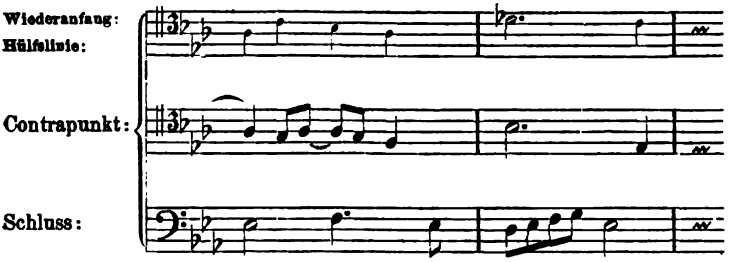


ferner muss er als Unterstimme zu dem Wiederanfang des Tenores:



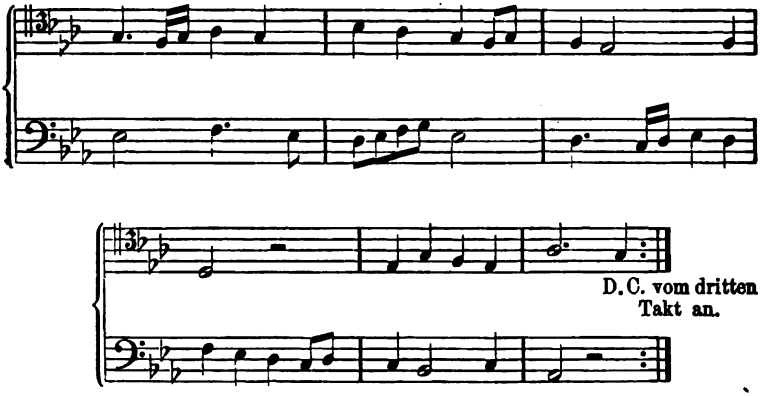
passen, aber in der Transposition der Unterquarte, da doch die Nachahmung in der Unterquarte geschieht. Beide Bedingungen stellen sich vereinigt in Noten dar, wenn man die Oberstimme in die Oberquarte transponirt:

Digitized by Google



Hier ist der Wiederanfang des Tenores um eine Quarte höher notirt, um das Verhältniss der Nachahmung in der Unterquarte herzustellen, während der Schluss des Basses unverändert geblieben ist. In der Mitte ist der zu schreibende Contrapunkt im richtigen Verhältniss zu beiden Stimmen gesetzt. Dieses Verfahren, indem es die Schwierigkeit anschaulich feststellt, erleichtert die Ausführung in hohem Grade. Hier zeigt es indessen ein sehr unbefriedigendes Resultat. Denn dieser Contrapunkt mit seinen Einklängen und rythmischen Unbeholfenheiten möchte kaum verwendbar erscheinen. Die Aufgabe ist in diesem vorliegenden Fall eben zu schwer. Es gibt aber auch Fälle, in denen es gradezu unmöglich ist einen geeigneten Contrapunkt zu bilden.

In solchen Fällen führt man den Canon weiter, bis sich eine geeignetere Stelle findet. In unserem Beispiele würde sich das etwa auf folgende Art machen:



Bei diesem Verfahren sucht man der Wiedereinführung des Anfangs immer näher zu kommen. Pausen vor dem Wieder-

Digitized by Google

beginn sind zu empfehlen. Bisweilen unvermeidlich ist die Anwendung kleinerer Pausen auch im Verlaufe. Man suche nur, sie möglichst geschmackvoll anzubringen. Man erleichtert sich diese Arbeit durch den immerwährenden Gebrauch einer Hülfslinie.

Doch ist auch das letzte Ergebniss noch kein günstiges. Das gegebene Beispiel zeigt also, dass wir uns an dieser Stelle eines unendlichen Canons im einfachen Contrapunkt vor einer erheblichen combinatorischen Schwierigkeit befinden. Aber — es gibt ein Mittel diese Schwierigkeit sehr zu verringern, und zwar besteht dies darin, dass man sich zu unendlichen Canons dieser Art nur der weiteren Intervalle bedient, z. B. der Octave, None, Decime u. s. w., engere Intervalle als die Sexte ganz vermeidet, und dem entsprechend nicht für benachbarte, sondern für getrennte Stimmgattungen schreibt, z. B. für Sopran und Tenor, Alt und Bass. Dadurch wird es auch leichter, der Melodie des Canons eine gewisse Ausdehnung zu geben, während man bei den engeren Intervallen der Nachahmung meist gezwungen ist, die Stimmen im kleinen Raum hin und her zu führen, zu Kreuzungen und rhythmischen Unbeholfenheiten zu greifen.

Vierundvierzigste Aufgabe.

Unendliche Canons in weiten Intervallen zu bilden.

§ 53.

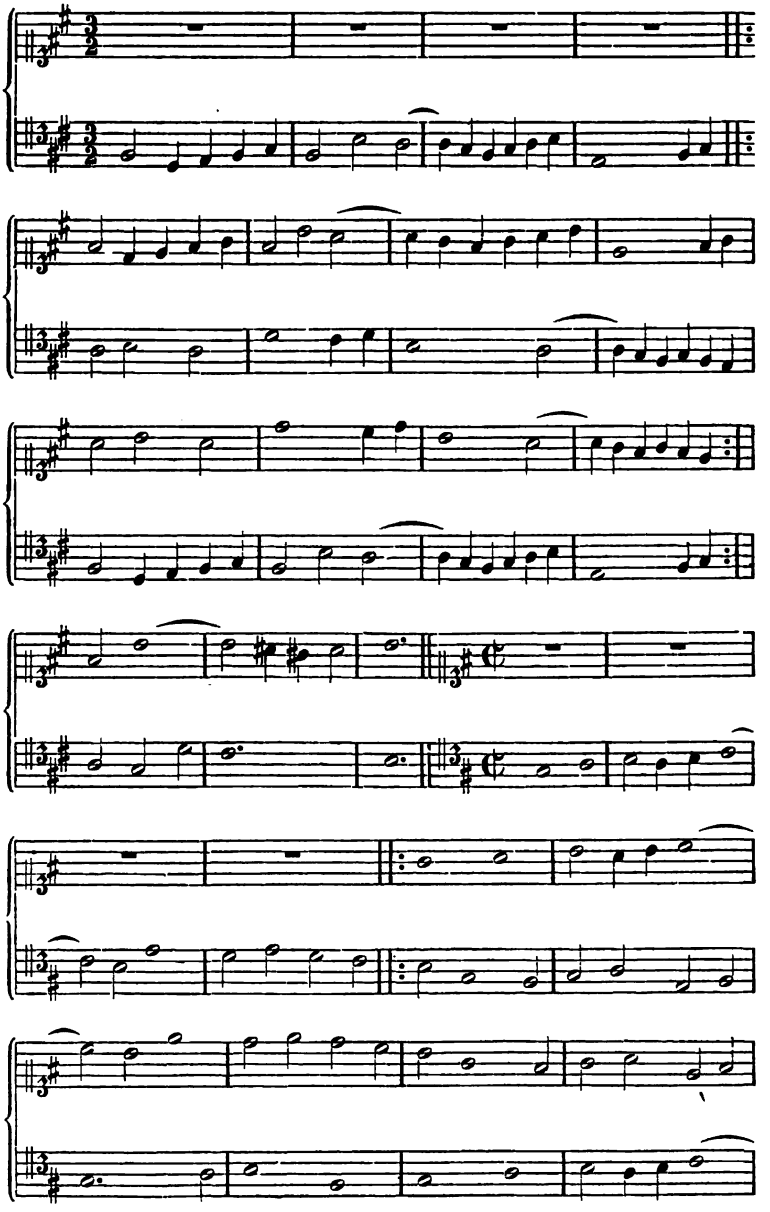
Der zweistimmige unendliche Canon im doppelten Contrapunkt.

Bedeutend leichter als die vorige Aufgabe ist die Bildung eines unendlichen Canons von zwei Abschnitten im doppelten Contrapunkt der Octave.

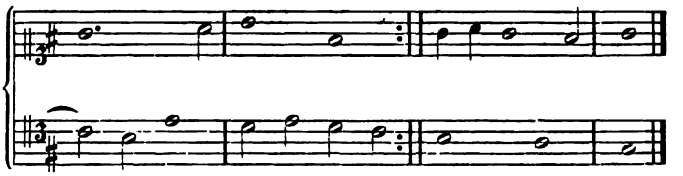
71. Hier trägt die eine Stimme einen Satz vor, den die andere nachahmt, während die erste im doppelten Contrapunkt der Octave contrapunktirt. Darauf nimmt die nachahmende Stimme den Contrapunkt, und die erste wieder den Anfang, welches Spiel sich beliebig oft wiederholt. Eine frei angehängte Cadenz beschliesst die Arbeit.

Digitized by Google

Muster 50. Aeolisch.



Digitized by Google



Fünfundvierzigste Aufgabe.

Bilde Canons

1) in der Octave in zwei Abschnitten mit angehängtem freien Schluss.

72. Wählt man ein anderes Intervall der Nachahmung als die Octave, so muss man den Canon nach demjenigen doppelten Contrapunkt, den die Umkehrungsfähigkeit in diesem Intervall bedingt, setzen.

Da die Umkehrung eine gegenseitige ist, so ist der doppelte Contrapunkt nicht der des Intervalles der Nachahmung, sondern desjenigen Intervalles, welches sich aus der beiderseitigen Umkehrung der Stimmen, nach dem Intervall der Nachahmung, ergibt.
Demnach gehört zu dem

Canon in der Secunde (None)	der dpp. Cp. d. Terz (Decime)
Canon in der Terz (Decime)	der dpp. Cp. d. Quinte (Duodec.)
Canon in der Quarte	der dpp. Cp. d. Septime (Quartdec.)
Canon in der Quinte	der dpp. Cp. d. None
Canon in der Sexte	der dpp. Cp. d. Quarte (Undecime)
Canon in der Septime	der dpp. Cp. d. Sexte (Terzdecime).

Ahmt man z. B. in der Sexte nach, so bedarf man des doppelten Contrapunktes der Quarte (Undecime). Man erleichtert sich die Arbeit durch eine Hülfslinie, welche die Umkehrung der gegebenen Stimme enthält, im Intervall des anzuwendenden dpp. Cp.

Fünfundvierzigste Aufgabe.

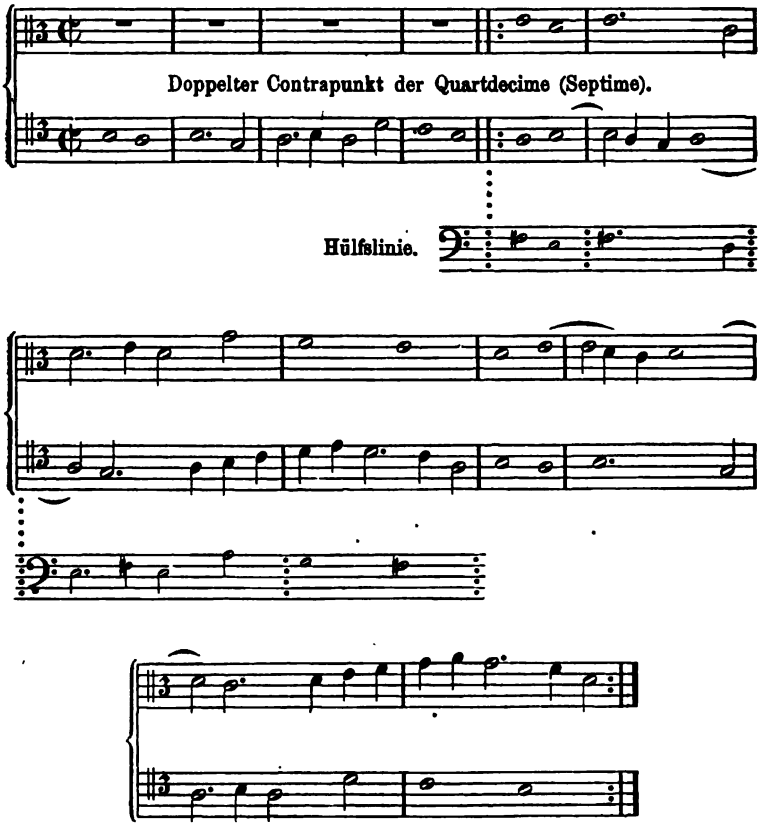
2) einzelne unendliche Canons in der Quarte, Quinte, Sexte bilden.

Auch hier wird die Arbeit leichter und unterhaltender, wenn

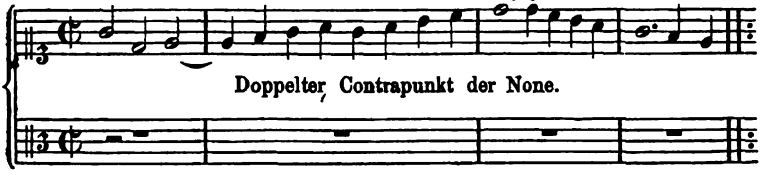
Digitized by Google

man diese Intervalle zur Undecime, Duodecime, Terzdecime erweitert, und getrennte Stimmpaare anwendet.

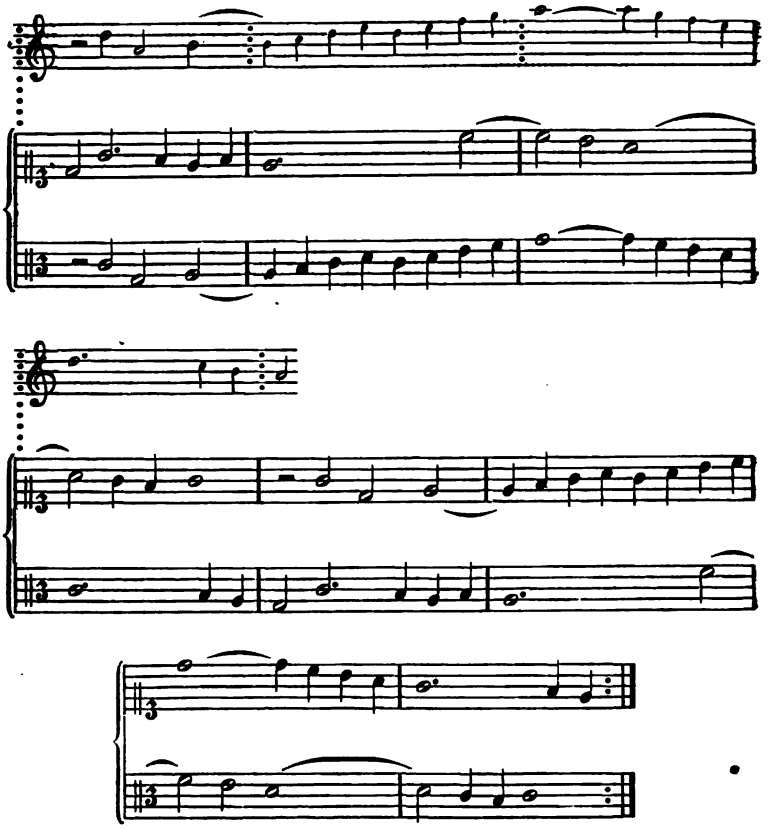
Muster 51. Canon in der Quarte. Phrygisch.



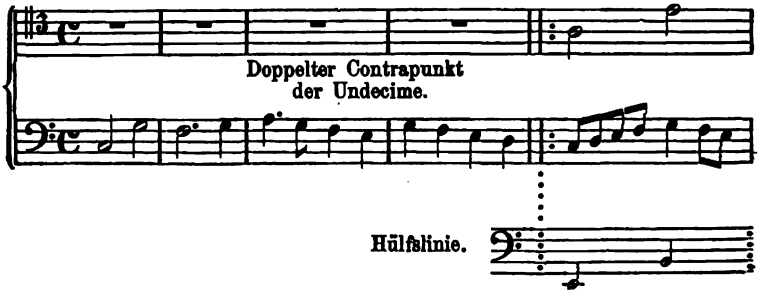
Canon in der Quinte. Mixolydisch.



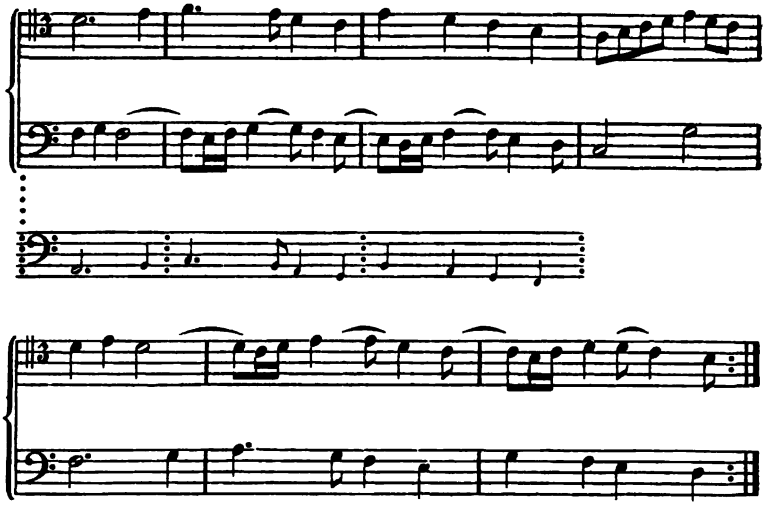
Digitized by Google



Canon in der Sexte. Ionisch.



Digitized by Google



Da beim doppelten Contrapunkt der Quarte (Undecime) die einzige Consonanz die Sexte ist, so liefert dieser Contrapunkt auch nichts weiter, als mehr oder weniger verhüllte Sextenparallelen.

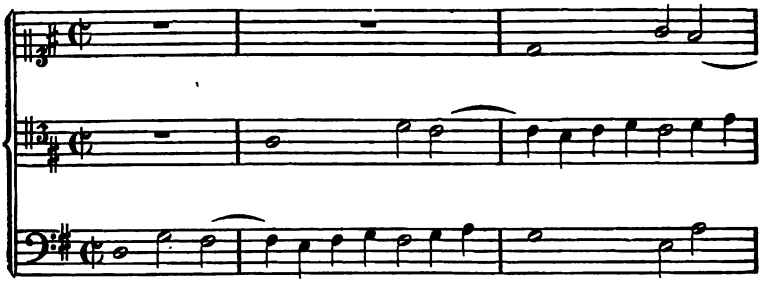
Der dreistimmige Canon im strengen Satz.

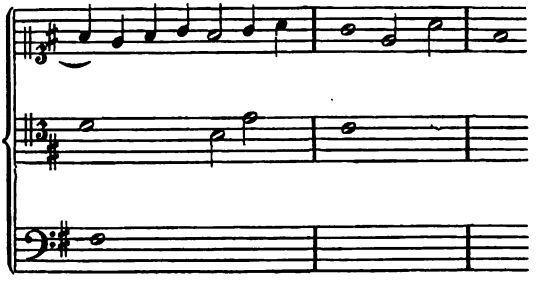
§ 54.

Der dreistimmige Canon im einfachen Contrapunkt.

Der dreistimmige Canon wird im einfachen Contrapunkt gebildet, sobald die Abschnitte der durchgeführten Melodie das gegenseitige Verhältniss von Ober- und Unterstimme nicht wechseln, also in allen Fällen, wo die Stimmordnung von unten nach oben, oder von oben nach unten fortschreitet. Das Intervall der Nachahmung ist gleichgültig, doch sind verschiedene Intervalle der Nachahmung so schwer durchzuführen, dass dem Schüler diese Arbeit hier erlassen bleibt. In dem folgenden Canon in Quinte und Quarte z. B., besteht die grosse Schwierigkeit darin, dass jeder Ton des Contrapunktes zu zwei Tönen stimmen muss, die sich gegenseitig im Intervall einer Secunde befinden.

Digitized by Google





Die Arbeiten des Schülers mögen sich demnach auf Canons in gleichen Intervallen, hauptsächlich Octaven beschränken. Dreistimmige Canons unendlich zu machen ist sehr schwer. Man erleichtert es sich durch den Gebrauch von Pausen. Auch der vorstehende Canon in ungleichen Intervallen lässt sich leicht unendlich machen, wenn man den Bass auf dem Schlusston des Soprans von vorn anfangen, und bis dahin pausiren lässt.

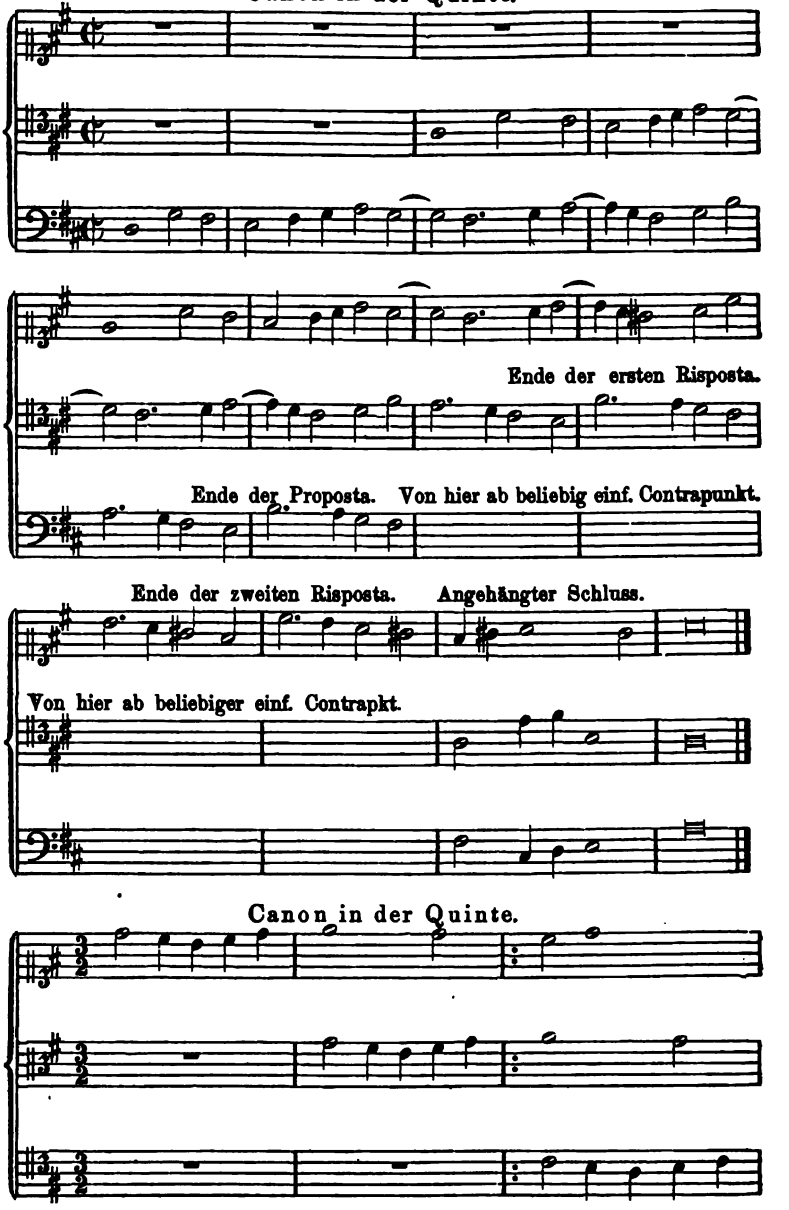
Sechsundvierzigste Aufgabe.

Bilde dreistimmige Canons mit grader Stimmordnung und in gleichen Intervallen in abbrechender und unendlicher Form.

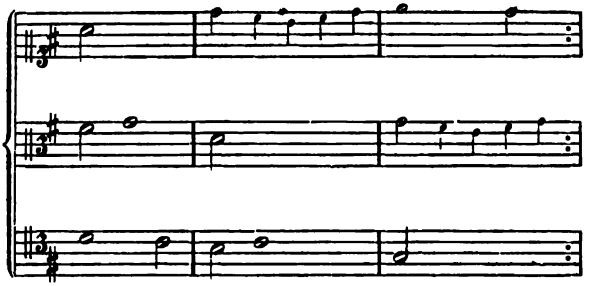
Digitized by Google

Muster 52. Dreistimmige Canons im einfachen Contrapunkt.

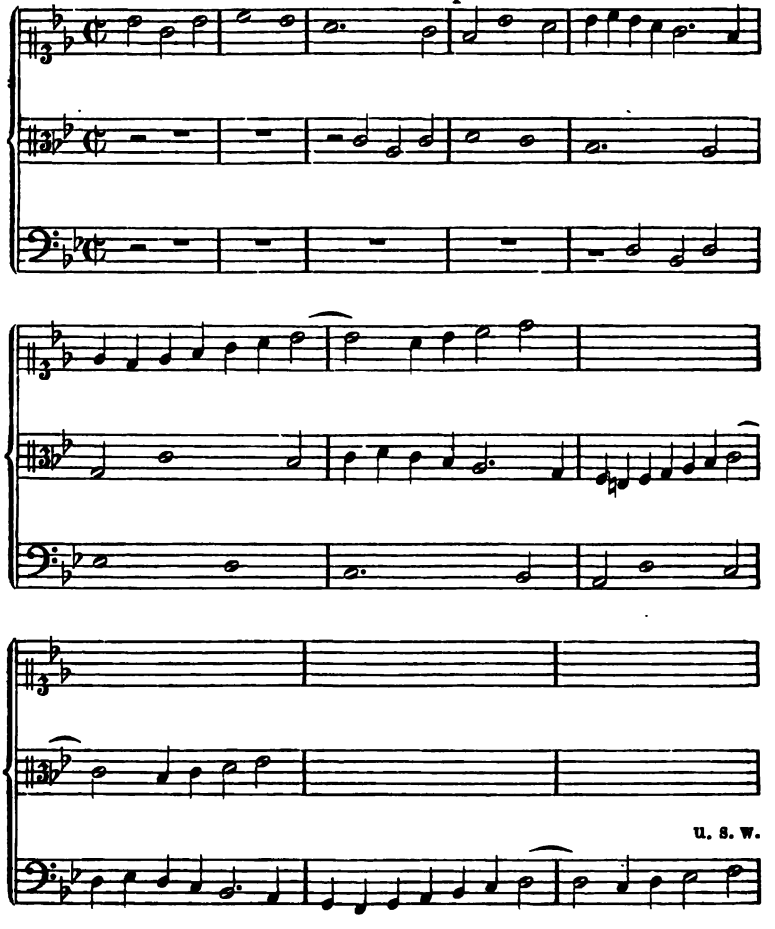
Canon in der Quinte.



Digitized by Google

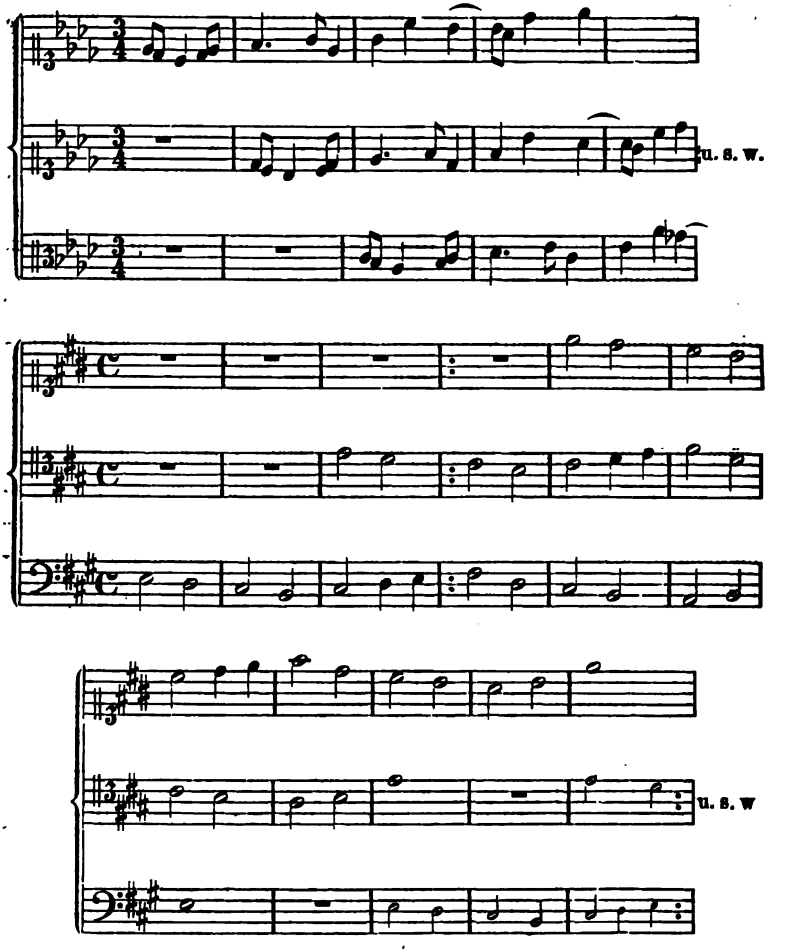


Canon in der Septime.



Digitized by Google

Canon in der Sekunde.



§ 55.

Der doppelte Contrapunkt im dreistimmigen Canon.

Bei vermischter Stimmordnung bedient man sich des doppelten Contrapunktes, weil die Stimmen ihre gegenseitige Lage ändern. Des dreifachen Contrapunktes bedarf man hierzu nicht, denn die Ver-

Digitized by Google

setzungen desselben kommen hier nicht vor. Folgendes Schema, in welchem die römischen Ziffern die Abschnitte des Canons bezeichnen, stellt dieses Verhältniss dar:

I II III IV u. s. w.
I II III IV u. s. w.
I II III IV u. s. w.

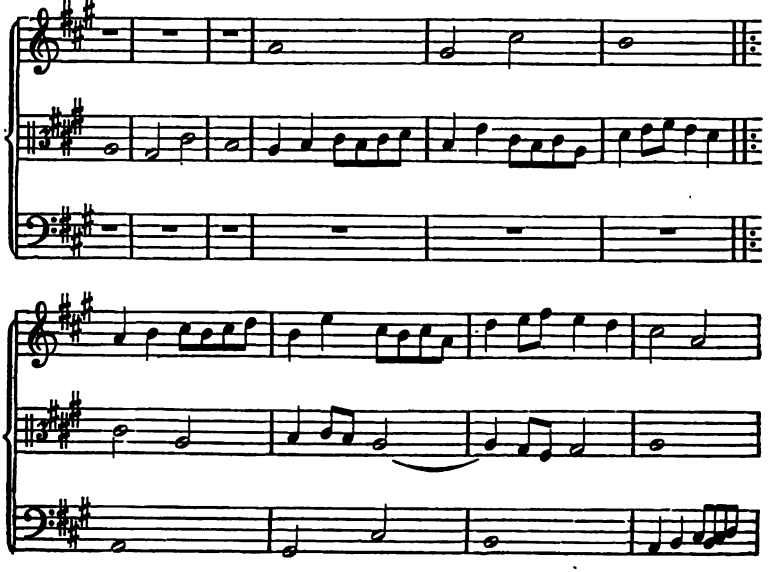
Man sieht hieraus, dass I zu II, und II zu III im doppelten Contrapunkt stehen muss, aber nicht I zu III, es brauchen also nicht die drei Abschnitte einen in allen Stimmen umkehrungsfähigen Satz, einen dreifachen Contrapunkt, zu bilden. Wenn man also den dritten Abschnitt zum zweiten contrapunktirt, ist man nicht genöthigt auf die Umkehrungsfähigkeit der, mit dem ersten Abschnitt zuletzt eintretenden Stimme Rücksicht zu nehmen.

§ 56.

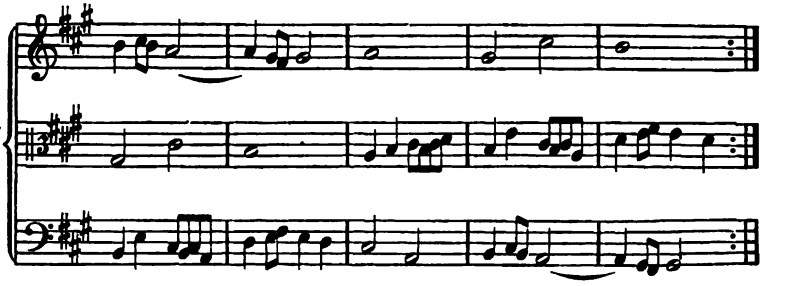
Der dreistimmige Canon im dreifachen Contrapunkt in drei Abschnitten.

Dagegen ist der dreifache Contrapunkt nöthig bei einem unendlichen dreistimmigen Canon in drei Abschnitten. Man bildet die Nachahmungen in der Octave, weil andere Intervalle auch andere Contrapunkte nöthig machen würden, welche zu grosse Schwierigkeiten bieten.

Muster 53.



Digitized by Google



Siebenundvierzigste Aufgabe.

Bilde dreistimmige Canons in der Octave in drei Abschnitten im dreifachen Contrapunkt der Oktave.

Schreibt man dreistimmige Canons, gleichviel in welchem Intervall, aber bei grader Stimmordnung im dreifachen Contrapunkt der Octave, so kann man die so gebildeten Sätze in allen Umkehrungen, die der dreifache Contrapunkt zulässt, (§ 39) wiederholen, und so zusammenhängenden grösseren Compositionen zu Grunde legen. Es ergibt sich dieses als selbstverständlich aus der Natur des dreifachen Contrapunktes.

D. Der vierstimmige Canon im strengen Satz.

§ 57.

Der Doppelcanon.

Ein Canon, in welchem zwei Stimmen mit einem Doppelthema vorangehen, und zwei andere Stimmen ebenso folgen, heisst Doppelcanon. Solange im Doppelcanon die natürliche Stimmordnung behauptet wird, bedarf es auch zu seiner Durchführung nicht des doppelten Contrapunktes.

Digitized by Google

Muster 54. Doppelcanon.

Palestrina. Canon in der Octave mit dem Tenor.

Canon in der Octave mit dem Bass.

Canon in der Octave mit dem Sopran.

Canon in der Octave mit dem Alt.

u. s. w. noch viele Takte.

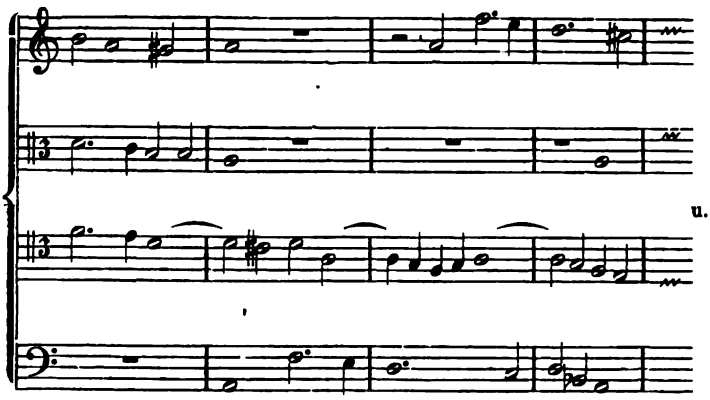
Palestrina. Canon ad 8 mit Tenor.

Canon mit Bass.

Canon ad 8 mit Sopran.

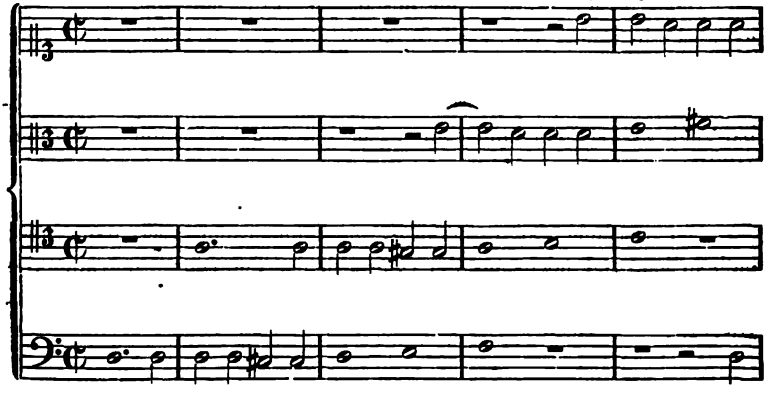
Canon mit Alt.

Digitized by Google

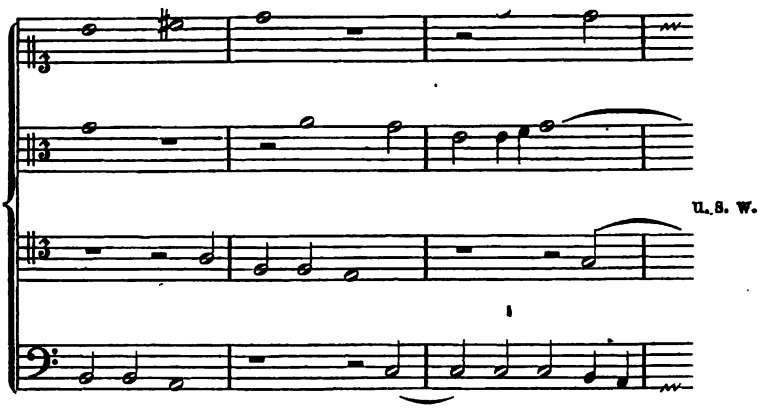


Die vorstehend mitgetheilten Doppelcanons von Palestrina werden von den beiden Unterstimmen eingeführt und von den beiden Oberstimmen nachgeahmt. Selbstverständlich ist das umgekehrte Verfahren ebenso ausführbar. In dem folgenden Beispiel desselben Meisters führen Bass und Tenor unter sich und ebenso Alt und Sopran unter sich einen Canon durch. Beiläufig sei bemerkt, dass wir in den ersten Tönen dieses Satzes den Anfang von Mozarts Requiem erkennen.

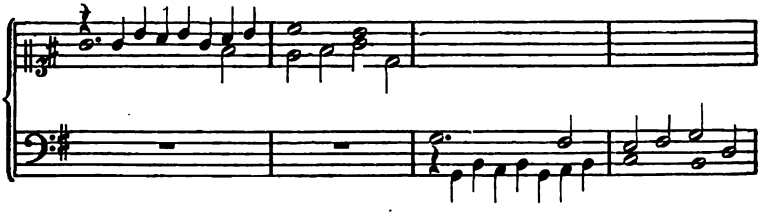
Palestrina.



Digitized by Google



Ohne grosse Schwierigkeit lässt sich eine Abweichung in der Stimmordnung erreichen, wenn man den zweistimmigen Satz im doppelten Contrapunkt abfasst, und in der Nachahmung die Stimmordnung umkehrt.

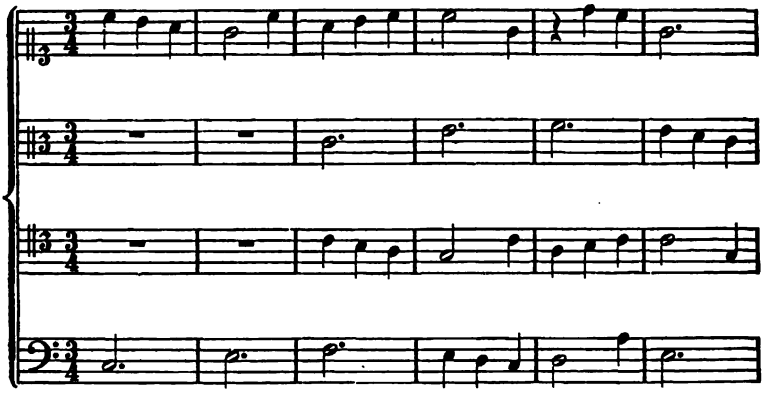


Dazu bedarf es also nur des doppelten Contrapunktes; denn es wechseln immer nur zwei Stimmen ihre gegenseitige Lage. Aber selbst der doppelte Contrapunkt wird hier dadurch erleichtert, dass man manche Intervalle gebrauchen kann, die sonst nicht gut anwendbar sind, weil sie hier immer unter Deckung anderer Stimmen auftreten.

Dergleichen Combinationen können sich wohl einmal ergeben. Als Schulaufgabe haben sie keine Bedeutung.

Der vierfache Contrapunkt ist im Doppelcanon auch dann noch entbehrlich, und höchstens der Gebrauch des doppelten Contrapunktes erforderlich, wenn die Stimmen ihre gegenseitige Lage gänzlich ändern. Hier z. B.:

Digitized by Google



ist es nicht nöthig, den zweiten Abschnitt gegen die Nachahmung des ersten umkehrungsfähig zu machen, weil eine solche gegenseitige Umkehrung gar nicht stattfindet. Die einzige Umkehrung, die nöthig, ist die innerhalb des gleichzeitigen Stimmpaares.

Achtundvierzigste Aufgabe.

Einige Doppelcanons in der Octave zu bilden.

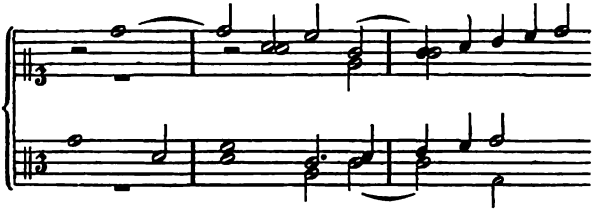
§ 58.

Der freie Canon.

Canon und Freiheit stehen ihrer Natur nach im Widerspruch. Doch gibt es zwei Arten den Canon scheinbar zu erhalten, ohne sich der ganzen Strenge seiner Gesetze zu unterwerfen.

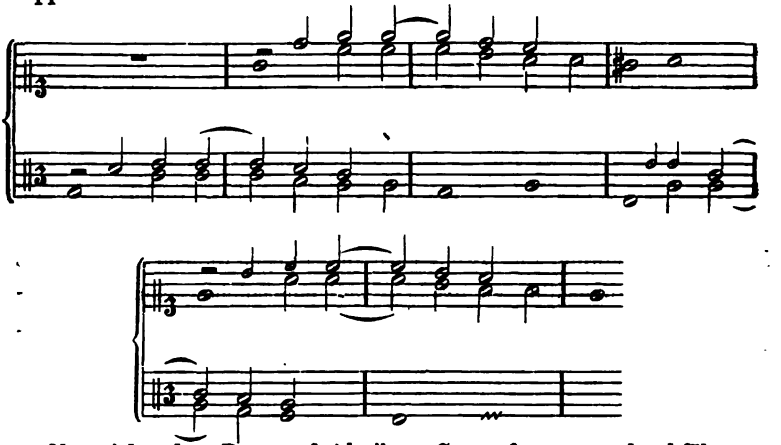
1) Die alten Meister des strengen Satzes bedienten sich häufig der Freiheit, den Canon zwischen zwei Stimmen zwar durchzuführen, in der oder den andern aber nur die Einsätze hervorzuheben, und so das Ohr gewissermassen zu täuschen.

Im achtstimmigen „Stabat mater" von Palestrina findet sich z. B. folgender freie Canon:



Digitized by Google

Hier dauert der Canon zwischen Tenor und Sopran beinahe drei Takte, die erste Note des Soprans ist ein wenig verlängert, sonst ist der Canon streng. Die beiden anderen Stimmen markiren nur den Einsatz. — Gleich auf dieses Sätzchen folgt ein ebenso freier kleiner Doppelcanon:



Man sieht, dass Bass und Alt ihren Canon fast streng durchführen, während Tenor und Sopran einen Canon nur eben andeuten.

2) Es gibt aber noch eine andere Freiheit in der Durchführung des Canons, welche darin besteht, dass man es mit den Intervallschritten in der Nachahmung nicht so genau nimmt, überhaupt alle Freiheiten, die bei der Imitation vorkommen, auch auf den Canon anwendet. Da die Hauptaufgabe für den Componisten beim Canon darin besteht, die durchgeführte Nachahmung hörbar zu machen, so hängt hiervon natürlich das zulässige Mafs der Freiheit ab. Jede dieser beiden Arten erleichtert besonders die Abfassung von Canons in verschiedenen Intervallen. In den Werken der grossen Meister des strengen Satzes und des contrapunktischen Stiles finden sich dergleichen Sätze sehr häufig. Meist bilden sie die Einführung und erstrecken sich über nur wenige Takte.

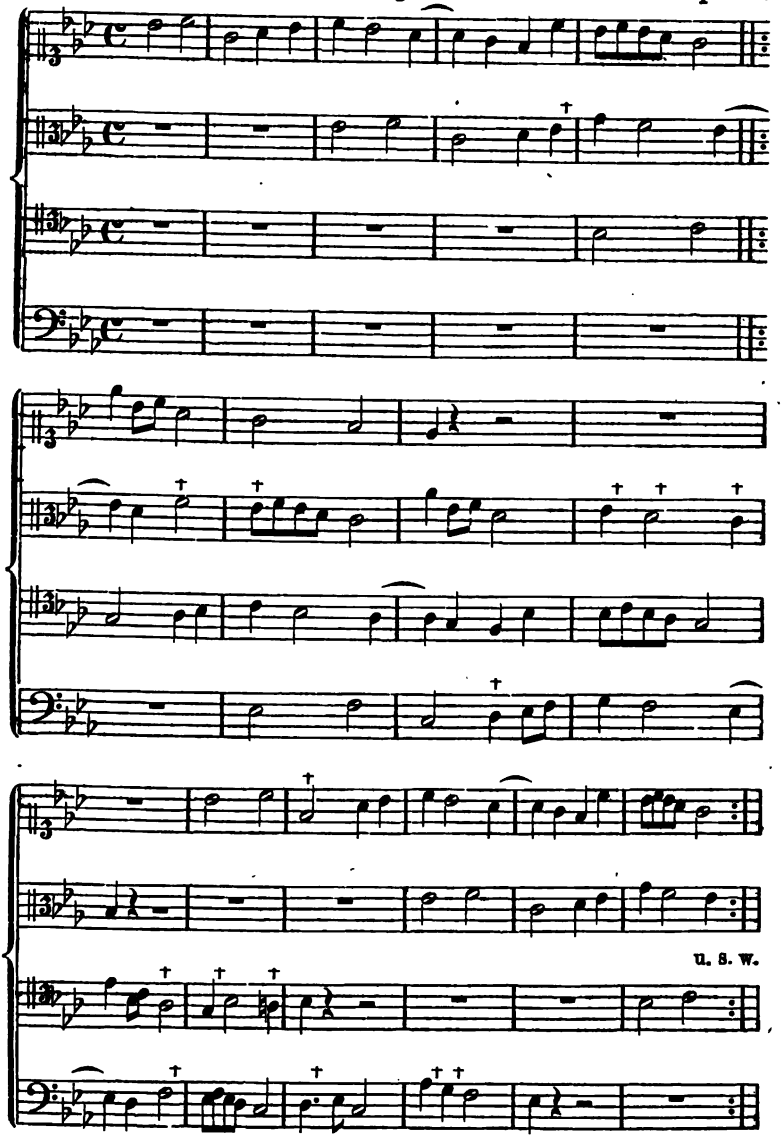
Beide Arten des freien Canons lassen sich natürlich auch vereinigen, und führen so zu einem Mittelding zwischen Imitation und Canon, bei dem die aesthetischen Vortheile des letzteren sich mit der leichteren Herstellung der ersteren verbinden.

Digitized by Google

Neunundvierzigste Aufgabe.

Bilde einige Canons in diesen beiden Arten.

Muster 55. Freier Canon im strengen Satz. Einfacher Contrapunkt.



Digitized by Google

§ 59.

Mehrstimmige und mehrchörige Canons.

Auch der Canon von mehr als vier Stimmen bedarf nicht der Kenntniss des doppelten Contrapunktes, sobald die Stimmordnung grade (ununterbrochen) ist. Dasselbe gilt von Canons, in denen ganze Chöre einander nachahmen, sobald die Stimmordnung dieselbe bleibt. Man muss also nicht etwa glauben, dass zu einem sechszehnstimmigen Canon der Gebrauch eines sechszehnfachen Contrapunktes erforderlich wäre. Vielmehr genügt zur Herstellung eines solchen vollkommen die Kenntniss des einfachen Contrapunktes, sobald, wie gesagt, eine gegenseitige Umkehrung der Stimmen nicht eintritt. Ja, ein solcher vielstimmiger Canon liesse sich mit leichter Mühe aus einem harmonischen Satz herstellen, den man in verschiedenen Sätzen ausarbeitet, die sich durch den Grad der Figuration unterscheiden. Eine solche Arbeit wäre allerdings keine contrapunktische, sondern eine harmonische, denn contrapunktischer und harmonischer Stil unterscheiden sich eben wesentlich nicht sowohl durch die äussere Gestalt des Productes, als vielmehr durch die Methode der Hervorbringung.

§ 60.

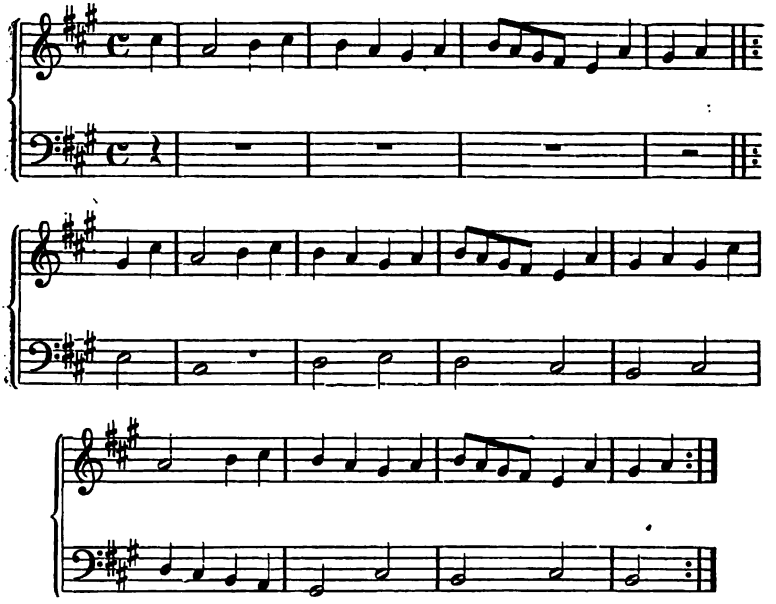
Ueber künstliche Canons.

Jeder Canon, der auf einer anderen Nachahmung beruht, als auf der graden in gleichem Notenwerth, gehört zu den künstlichen Canons. Man kann selbstverständlich auf jede mögliche Art von Nachahmung einen Canon gründen, z. B,

auf Vergrösserung
„ Verkleinerung
„ Gegebenwegung
„ Krebsgang.

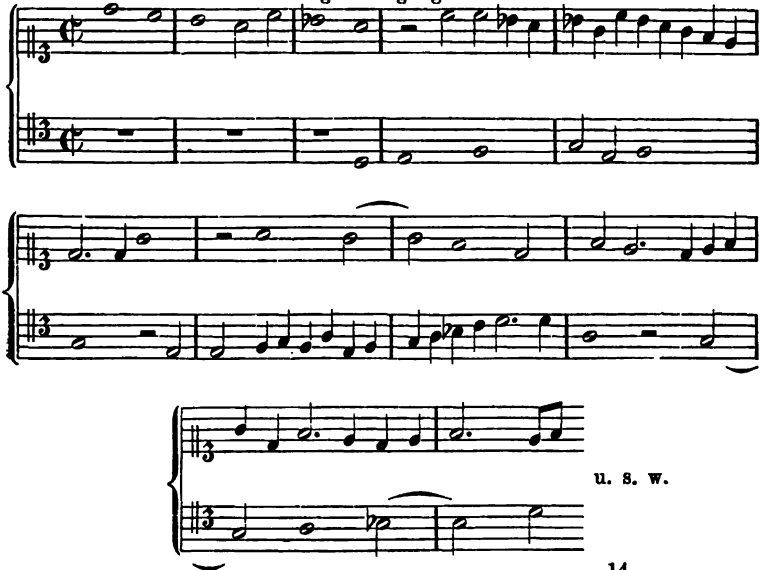
Bei dem folgenden unendlichen Canon in der Vergrösserung dient der ganze Canon jeder Hälfte zum Contrapunkt.

Digitized by Google



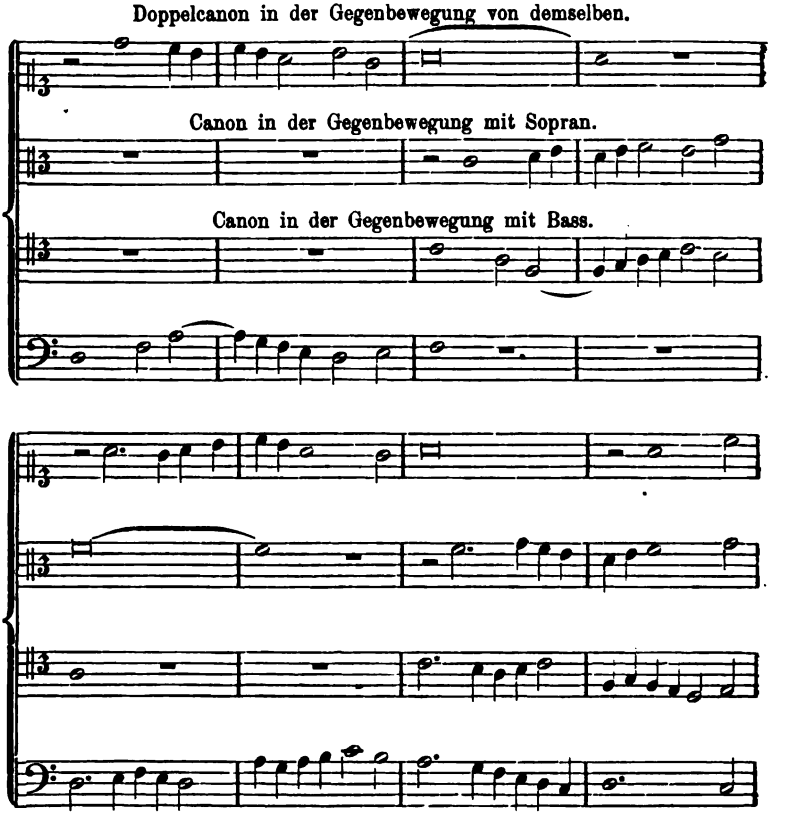
Hier bringt also die Oberstimme denselben Satz zweimal, während ihn die Unterstimme einmal bringt.

Canon in der Gegenbewegung von Palestrina.



u. s. w.

Digitized by Google



Die canonische Fuge ist eine Vereinigung der Form des Canons und der Fuge, eigentlich ein Canon in Form einer Fuge, im zweistimmigen Satz ein Canon in der Quarte oder Quinte, im dreistimmigen Satz ein Canon in der Quarte (oder Quinte) und Octave, im vierstimmigen ein Canon in der Quarte (Quinte) Octave und Quarte (Quinte).

§ 61.

Die Engführung in der Fuge.

Die wichtigste Anwendung der canonischen Kunst geschieht in der Fuge, bei der sogenannten Engführung des Themas. Wird nämlich ein Thema so abgefasst, dass es, nach Art des Canons, sich

Digitized by Google

theilweise selbst zum Contrapunkte dienen kann, so gestattet es eine, auch aesthetisch sehr wirksame, gedrängte Form der Nachahmung, die sich in contrapunktischen Arbeiten aller Zeiten sehr häufig findet. Die Nachahmung tritt nämlich hier ein, ehe das Thema vollendet ist. Dadurch wird die Durchführung des Themas durch alle Stimmen bedeutend abgekürzt. Aus diesem Grunde wiederholt man die Engführung gern sofort ein oder zweimal, und rechnet diese Wiederholungen mit der ersten Engführung auf eine Durchführung der Fuge.

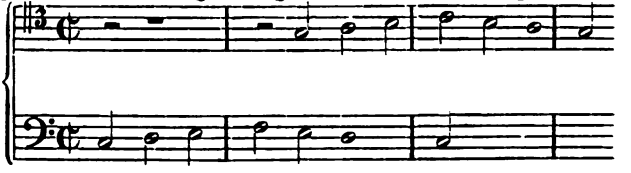
Je nach den Umständen genügt zur Herstellung der Engführung der einfache Contrapunkt, oder ist der doppelte oder mehrfache vonnöthen. Aus jedem einigermafsen gelungenen Canon mit kurzer Proposta kann man ein Fugenthema ziehen, welches sich zu Engführungen eignet.

Selbstverständlich ist die Engführung in der Fuge, welche nicht nur die reichste, sondern auch die freieste contrapunktische Form ist, nicht an die strenge Canonik gebunden, sondern gelten bei ihr vorzugsweise die § 26 und 58 besprochenen Freiheiten der Nachahmung und des Canons, sofern sie die deutlichste Erkennbarkeit der Engführung nicht beeinträchtigen.

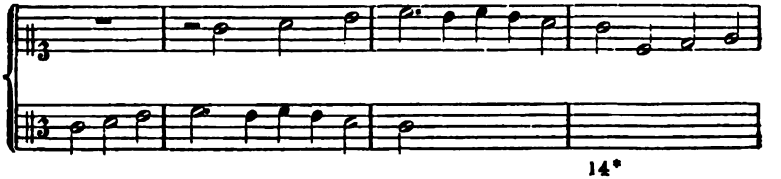
Mit Hülfe dieser Freiheiten lassen sich sehr häufig auch Themata, die nicht ursprünglich darauf angelegt sind, zu Engführungen verarbeiten.

Zweistimmig.

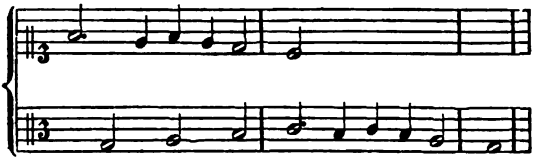
Fugenthema in Engführung im einfachen Contrapunkt.



Desgleichen in zweimaliger Engführung im doppelten Contrapunkt.

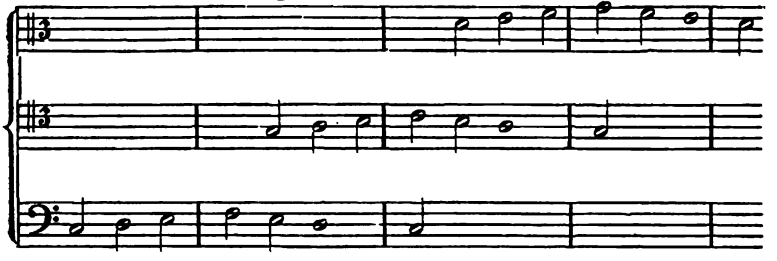


Digitized by Google

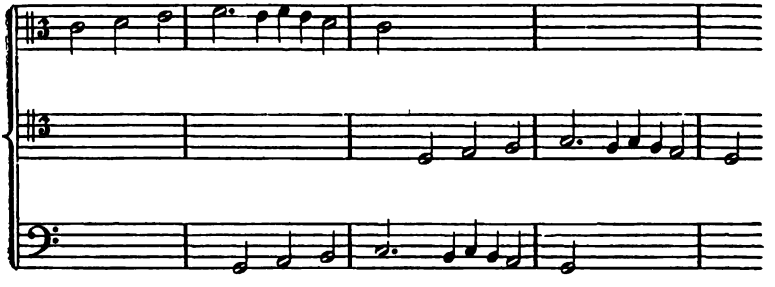


Dreistimmig.

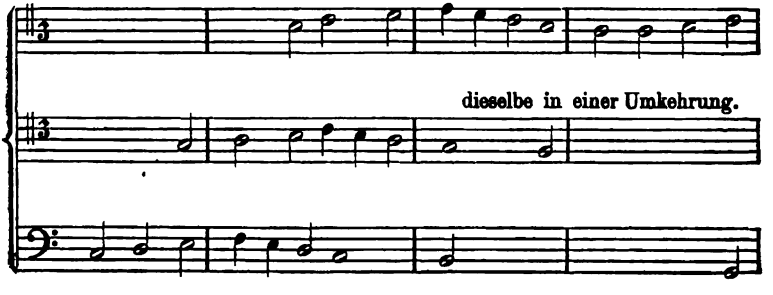
Im einfachen Contrapunkt.



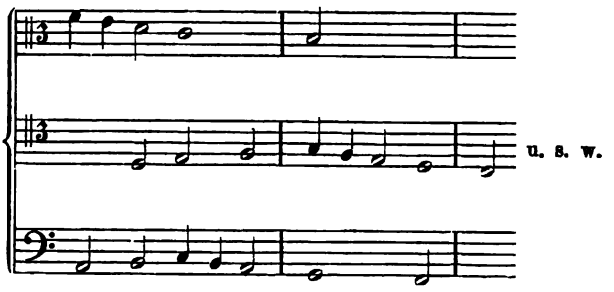
Mit Gebrauch des doppelten Contrapunktes.



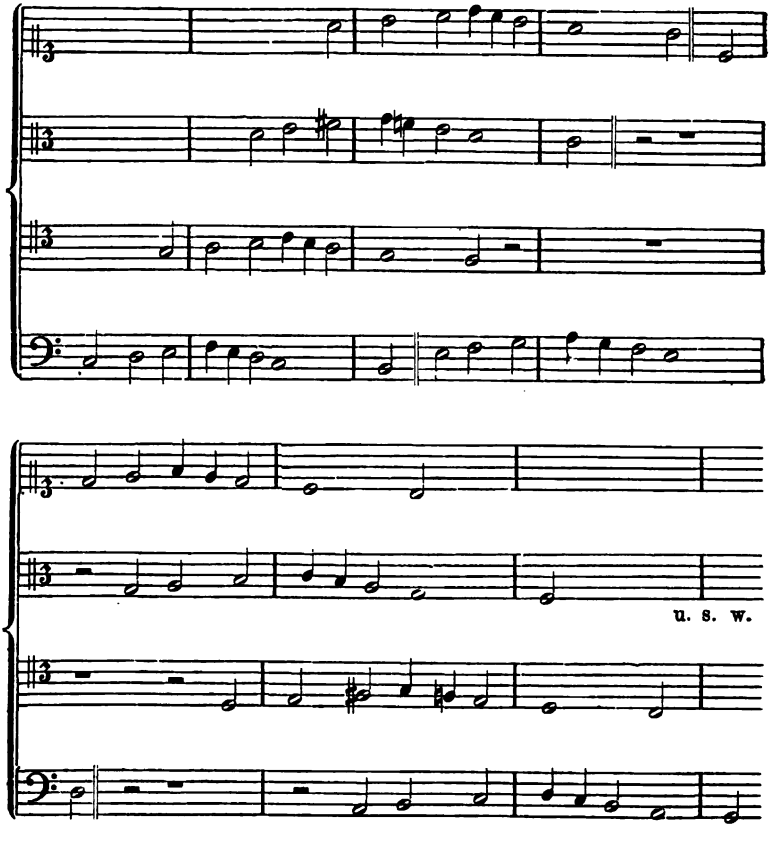
Im dreifachen Contrapunkt.



Digitized by Google



Vierstimmig.



Digitized by Google

Fünfzigste Aufgabe.

Bilde Fugenthemata in Engführungen zwei- bis vierstimmig.

Einundfünfzigste Aufgabe.

Eine vierstimmige Fuge, welche in der letzten, oder beiden letzten Durchführungen Engführungen enthält.

Eine geeignete, aber ihrer Natur nach freiwillige

Zweiundfünfzigste Schlussaufgabe

welche das ganze Material der Lehre vom strengen Satz zur Anwendung bringt, besteht in der Abfassung einer aus mehreren selbständigen Theilen zusammengesetzten **Motette** für vier- oder fünfstimmigen, auch abwechselnd vier und fünfstimmigen, oder auch abwechselnd zwei- bis fünfstimmigen Chor. Dieselbe bestehe aus folgenden Theilen:

1) Choral in Kirchentonart, im einfachen vierstimmigen (strengen) Satz, mit Beobachtung der Fermaten in allen Stimmen. Vorherrschend I. Gattung des Contrapunktes.

2) Ein grösserer vier- oder fünfstimmiger aus aufeinanderfolgenden, geschickt ineinandergefügten verschiedenen Imitationen bestehender Satz, wie wir sie II, B zu einem Cantus firmus gebildet haben, hier aber ohne Cantus firmus.

3) Ein zwei- oder dreistimmigur Canon oder ein vierstimmiger Doppelcanon.

4) Der erste Choral noch einmal vier- oder fünfstimmig mit lebhafterer Stimmführung, vorherrschend gemischte Gattung des Contrapunktes.

5) Derselbe Choral mit Imitation.

6) Psalmodirende Einleitung, Vierstimmige einfache oder Doppel-Fuge. Auch einfache Fuge mit beibehaltenem Gegensatz.

Diese Aufgabe, welche zu einem passend gewählten Text, aber auch ohne Text ausgeführt werden kann, gestattet, besonders in dem canonischen Theil, den Gebrauch aller hier im Verlauf gegebenen, oder an den angezogenen Werken der Meister des Kunststiles des strengen Satzes beobachteten Freiheiten — insbesondere hinsichtlich der Tonwiederholung, der Pausen, der Ab- und Einführung und Kreu-

Digitized by Google

zung der Stimmen — und eignet sich zu einer akademischen Preis- und Prüfungsaufgabe.

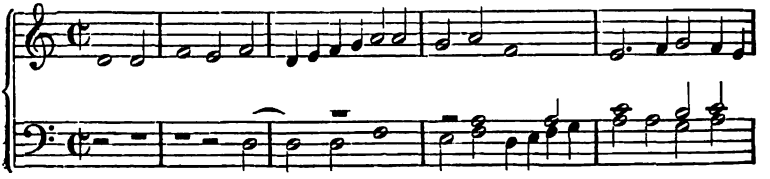
Der Umfang der Schlüssel soll jedoch nicht überschritten werden, und der Schüler sich nur der C- und des F-Schlüssels bedienen. Dem Uebelstand, dass die Stimmen dadurch etwas tief zu liegen kommen, ist, bei etwaiger Aufführung, durch Transposition um eine kleine Terz aufwärts abzuhelfen. Eine erschöpfende Darstellung des Gebrauches der Chorstimmen ist Sache der Lehre vom freien Satz, deren Studium dem Schüler jetzt zunächst bevorsteht.

§ 62.

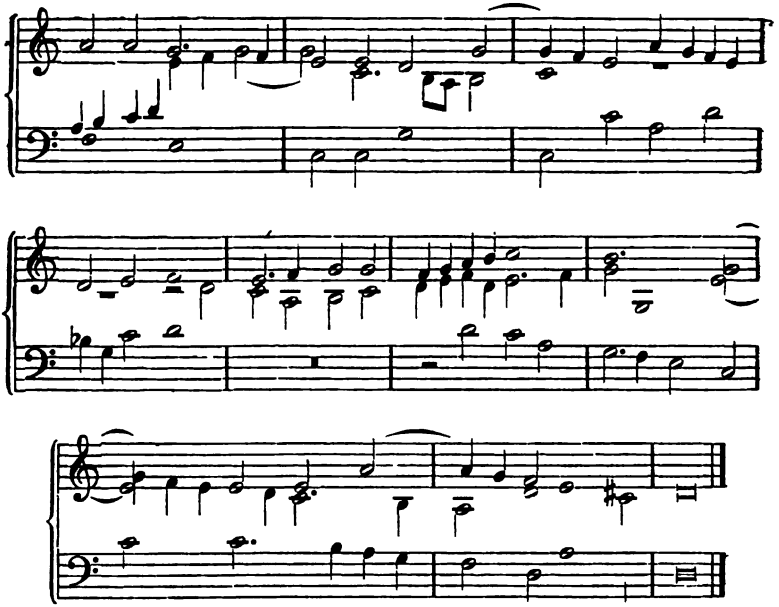
Anmerkung zur Lehre von den umkehrungsfähigen Contrapunkten.

Im Verlauf des letzten Abschnittes hat sich gezeigt, dass die Anwendung des einen oder anderen umkehrungsfähigen Contrapunktes von der besonderen Beschaffenheit der vorliegenden Aufgabe abhängt, dass aber auch die Behandlung desselben Contrapunktes Modificationen unterworfen ist, welche sich aus den besonderen Bedingungen der Aufgabe ergeben. (Vgl. § 57) Eine rein praktische Anleitung zum Gebrauch der Umkehrungsformen könnte sich daher darauf beschränken, genau bestimmte, specielle Aufgaben zu stellen, deren Lösung zu der Geschicklichkeit verhilft, vorkommende ähnliche Aufgaben richtig aufzufassen und auszuführen. Derart sind z. B. die Aufgaben, welche Zarlino stellt: ein dreistimmiger Satz, dessen Oberstimme in der tieferen Octave zur Mittelstimme wird, während die Unterstimme in der Ober-Quinte (Duodecime) Oberstimme, und die Mittelstimme in der tieferen Octave, Unterstimme wird. Es sind hier also zwei verschiedene doppelte Contrapunkte verbunden:

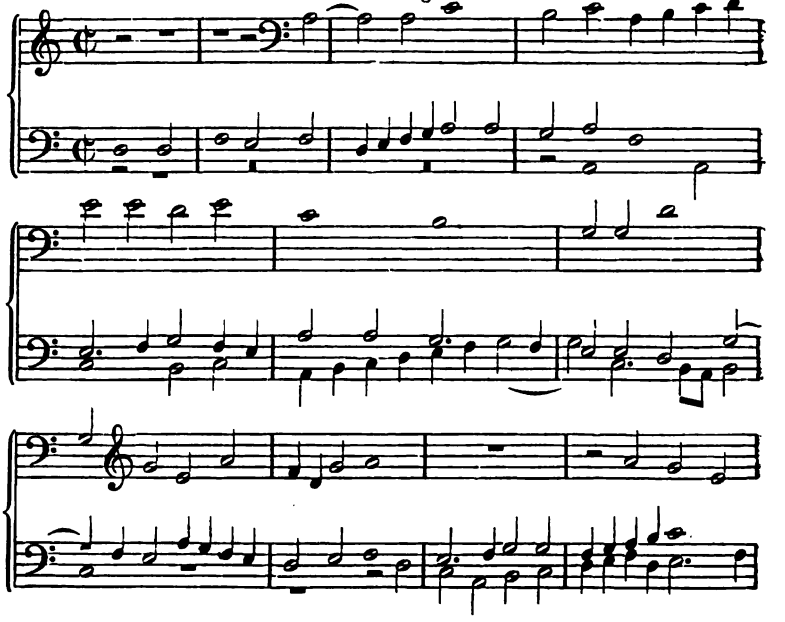
Zarlino.



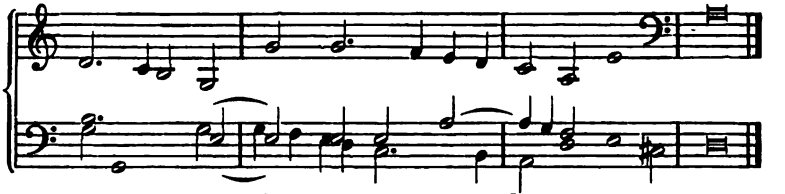
Digitized by Google



Umkehrung.

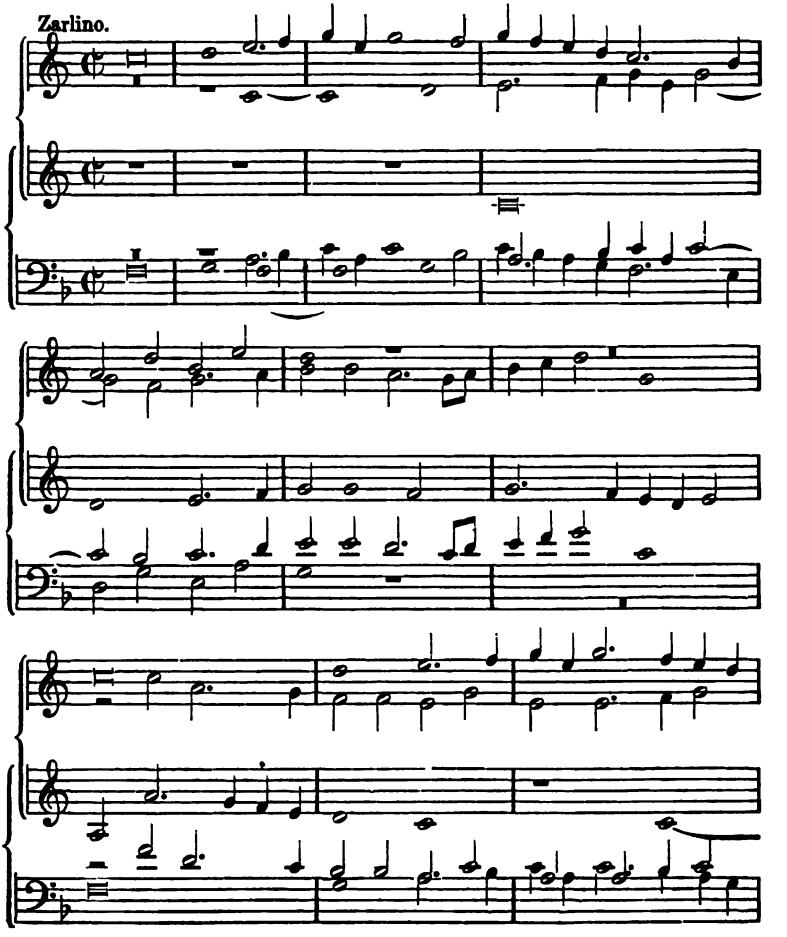


Digitized by Google

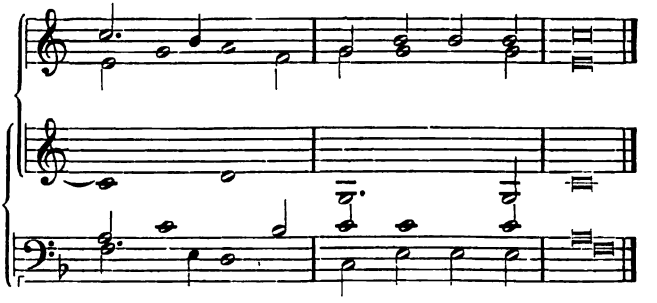


Ein dreistimmiger Satz, dessen Bass zur Oberstimme wird, während die anderen Stimmen um Duodecime und Quinte umgekehrt werden, dabei auch ihr eigenes gegenseitiges Verhältniss in der Octave umkehrend. Consequenterweise wird hier bei der Umkehrung die Tonart verändert.

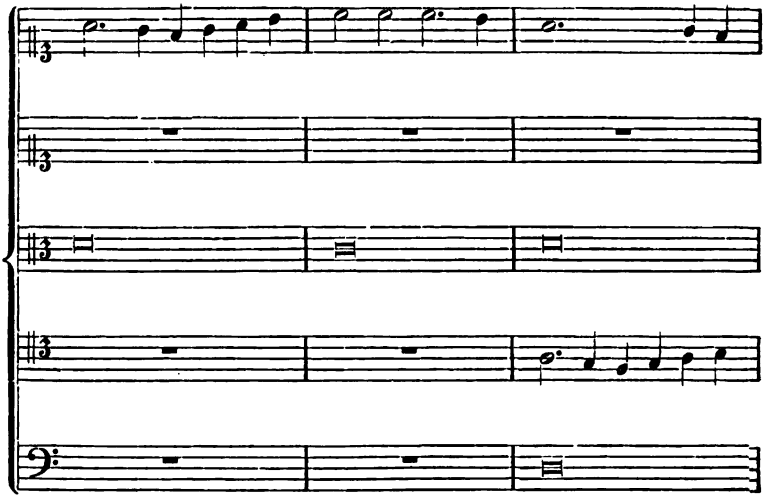
Zarlino.



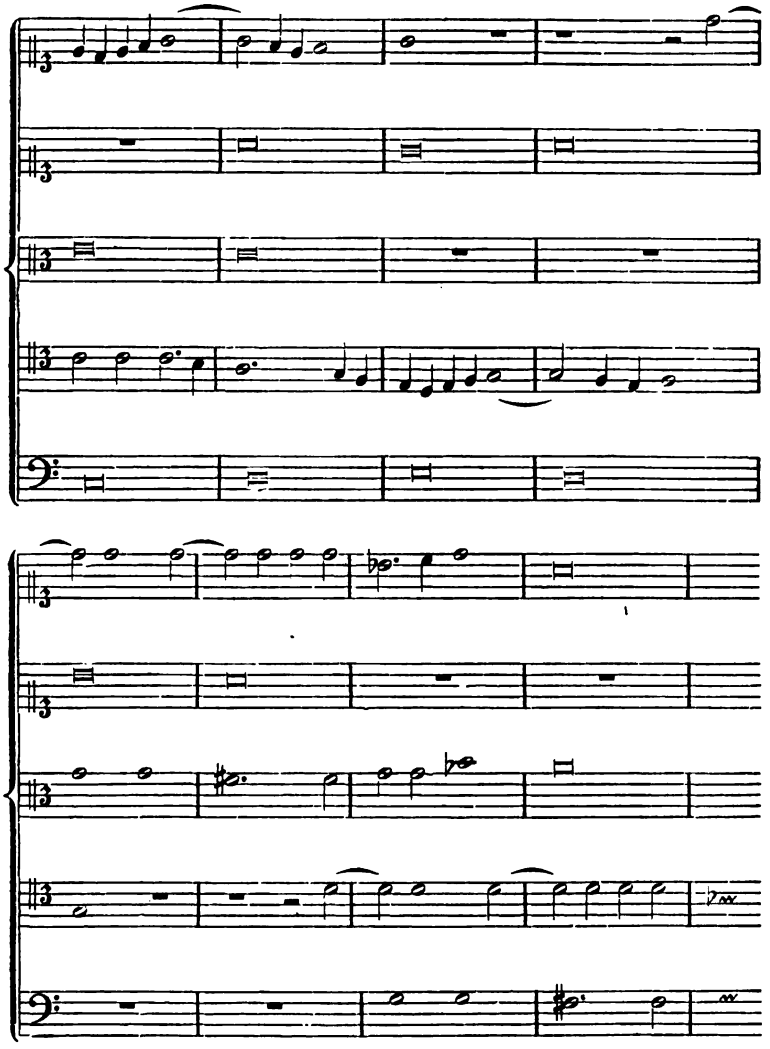
Digitized by Google



In jedem besonderen Fall hat man vorzüglich auf die Vortheile und Erleichterungen, welche die Aufgabe mit sich bringt, sein Augenmerk zu richten. Es ist ein durchgängiger Vorzug der Meister, dass sie sich jede schwere Aufgabe, ehe sie daran gehen, möglichst leicht machen, indem sie alle sich bietenden Vortheile weislich benutzen. Freilich gehört dazu auch das vielgeübte Auge des Meisters. In dem folgenden fünfstimmigen Satz von Palestrina verbindet sich ein dreistimmiger, durch Pausen sehr erleichterter Canon in Octave und Quinte mit einem zweistimmigen Canon in der Octave.



Digitized by Google



Hier ahmt der Bass den Alt in der Octave, der zweite Sopran den Alt in der Quinte nach, der dreistimmige Satz beschränkt sich auf eine Note; währenddess führen erster Sopran und Tenor einen Canon in der Octave aus, der gegen die breiten Töne des Cantus firmus anmuthig absticht.

Digitized by Google

Index.

A.

Abbrechender Canon Seite 186.
Abgang der Stimme 123.
Absingen des Textes s. Psalmodiren.
Abstand 67.
Accord 49.
Aeolisch 2, 7. 72, 86, 124, 136.
Allgemeinbewusstsein 73.
Alte Schule 11.
Alte Tonart 2, 71.
Anfang 11, 46. 143.
Anapäst 70.
Anführung 77, 129.
Anticipation 65, 69.
Antiphonien 102.
Antwort 77, 87, 89, 103, 109, 123.
Arbeitskraft 103.
Aufführung 59, 215.
Aufgehaltener Schluss 105.
Auflösung 31, 47, 67, 151.
Ausdehnung des Zwischensatzes in der Fuge 129.
Ausnahme, ausnahmsweise 16, 18, 47. 50, 60, 87, 89, 123, 130, 143, 151.
Austerzen 158.

B.

Bach 17, 71, 90, 98, 131, 159, 172.
Bass 107.
Beethoven 75, 98.
Bewegung 33, 79.
Bildung des Künstlers 128.
Bindung 28, 33, 43, 61, 65, 143, 151.

C.

Cadenz 5, 11, 16, 19, 24, 35, 49, 87. 103, 107, 123, 124.
Canon 154, 184, 214.
Cantus firmus 9, 41, 47, 102, 105, 107, 214, 219.
Chopin 76.
Choral 102, 214.
Choralabschnitte 103, 110.
Choralfiguration 102.
Chorstimmen 215.
Comes 123, 124, 130.
Compositionslehre 122, 128, 159.
Consonanz 9, 10, 16, 19, 29, 142, 143, 154.
Contrapunkt 9, 123, 208.

D.

Dactylus 70.
Decime 153, 155.
Declamation 3, 61.
Dehn 64.
Deutlich 211.
Dissonanz 9, 10 16, 19, 29, 61, 64, 68, 132, 142, 154.
Dominante 83, 123.
Doppelcanon 201, 205, 214.
Doppelfuge 157, 159, 161, 214.
Doppelter Contrapunkt 141, 185, 190, 195, 197, 204.
Doppelter Durchgang 69.
Dorisch 2, 8, 84, 124.
Dreifacher Contrapunkt 146, 171, 172. 200.
Dreihalbetakt 65.
Dreiklang 35, 49.
Dreistimmig 34, 87, 110, 130, 162, 195,
Dreitheiliger Takt 31.
Duodecime 153, 156, 193.
Durchführung 123, 130.
Durchgang 16, 19, 69, 107, 143.
Durtonleiter 61.
Dux 72, 123, 124, 130.

E.

Eigenwillig 75, 128.
Einfacher Contrapunkt 185, 186, 195.
Einfacher Durchgang 69.
Einfall 80.
Einförmig 6.
Einführung der Fugenthemata 170, 172.
Einklang 115, 142, 147.
Einstimmig 1.
Eintritt der Nachahmung 80, 160.
Elementarlehre 5, 9, 24, 70, 92.
Engführung 210.
Enge Intervalle 190.
Erleichterung 131.

Digitized by Google

F.

Falsche Fortschreitungen 18.
Falsche Quinten 12, 21, 30, 63.
Falsche Octaven 12, 21, 30, 63.
Feinheiten 70.
Fortschreitung 63.
Fortschicken der Stimme 106.
Freie Nachahmung 81.
Freie Satz 55, 172, 215.
Freiheiten im strengen Satz 59, 78, 98, 126, 151, 205, 211, 214.
Freiwillige Arbeit 214.
Fünfstimmig 114, 214, 218.
Fuge 83, 90, 122, 158, 214.

G.

Ganzschluss 3, 105.
Gattung des Contrapunktes 9, 16, 19, 24, 28, 32, 60, 143, 214.
Gebrochene Accorde 5.
Gebundener Contrapunkt 32, 46, 78, 148, 214.
Gegenbewegung 13, 92, 103, 208.
Gegensatz 123, 159, 171.
Gegenwart 59, 71.
Gemischter Contrapunkt 32, 46, 78, 148, 214.
Gesellschaftscanon 185.
Gesetz 60.
Gleiche Intervalle im Canon 196.
Grade Bewegung 12, 23, 30, 63, 115.
Grundton 123, 152.
Gut 15.

H.

Halbschluss 3, 105, 124.
Harmonielehre 7, 9, 16, 18, 44, 60, 61, 64, 68, 104, 185.
Harmonisch 172, 208.
Haydn 102, 186.
Hebung 3.
Hülfslinie 154, 157, 190.
Hypophrygisch 3.

I.

Jahrhundert 74.
Imitation 77, 122, 148, 214.
Individuum 73.
Intervall der Nachahmung 79, 195,
Intervallgetreu 123.
Instrumental-Musik, klassische 122.
Ionisch 2, 6, 72, 84.
Jüdische Synagogalmelodien 102.

K.

Katholische Musik 2, 102.
Klangbeobachtungen 70.
Kirchenschluss 74.
Kirchentonart 2.
Krebsgang 100, 208.
Kreuzung der Stimmen 61, 115, 143, 147, 190, 215.
Künstelei 100.
Künstlich 152, 208.
Kunstform 83, 122, 127.
Kunststil s. Stil.

L.

Länge des Themas 129.
Lassus, Orlandus, Roland de Lattre, Orlando di Lasso 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69.
Lehrer 43, 70.
Leitton 49.
Ligatur 28.
Lotti 17.
Lücken des Satzes 107.
Lydisch 3, 74, 75, 76.

M.

Mediante 123.
Mehrchöriger Canon 208.
Mehrfacher Contrapunkt 141, 185.
Mehrstimmiger Canon 208.
Meister 59, 63, 130, 214.
Meierbeer 73, 74.
Melismatische Figur 60.
Mendelssohn 73.
Metrik 3.
Mixolydisch 2, 7, 86, 124, 136, 193.
Moderne Tonart 125.
Moll 72.
Motette 214.
Mozart 72, 98, 102, 157, 159, 186, 203.

N.

Nachahmung s. Imitation.
Neuere Komponisten 66, 98.
None 44, 66, 153, 155, 193.

O.

Oberstimme 29, 124, 141.
Octave 141, 142, 147.
— nach innen 70.
Octavgattung 1, 93, 125.
Organisch 127, 131.
Orgelpunkt 66, 105, 107.

P.

Palestrina 62, 64, 65, 66, 67, 69, 115, 202, 203, 205, 210, 218.

Digitized by Google

Parallelbewegung 13.
Pausen 5, 46, 106, 151, 172, 187, 189, 196, 214.
Periodisirung 3.
Phrygisch 2, 6, 84, 123, 124, 193.
Plagal, plagalisch 6, 87.
Prime 141, 142.
Proposta 77, 211.
Psalmodiren 60, 214.

Q.

Quadrupelfuge 178.
Quartdecime 153, 157.
Quarte 141.
Quartenzirkel 1.
Quartsextaccord 35, 66, 67, 107.
Querstand 62.
Quinte 123, 141.
Quintenzirkel 1.

R.

Rameau 14, 71.
Reale Nachahmung 123, 164.
Regel 60, 131, 141.
Reine Intervalle 2, 79.
Repercussio 123, 124, 130, 136.
Richtig 15.
Risposta 77.
Rhythmik 78, 160, 172.
Rückgängige Bewegung des Durchganges 38.
Rückgängig s. Krebsgängig.
Rubinstein 74.
Ruhe 33, 79.

S.

Sangbarkeit 5.
Schema 157.
Schluss 11, 143.
Schlussaccord 36, 105, 151.
Schwierig 152, 159, 172, 188, 190.
Schüler 17, 33, 70, 90, 102, 122, 126, 127, 131, 136.
Secunde gleichzeitig als Quarte oder None dissonirend 44, 66.
Sechsvierteltakt 65.
Senkung 3.
Selbstunterricht 36, 126.
Sextaccord 63, 151.
Soggetto 78, 122.
Sonate 122.
Sprünge 4. 5, 18.
Stammstufe 13.
Stil 2, 14, 59, 63, 74, 115, 206, 208, 214.
Stimmführung 78.
Stimmgattung 131, 185.
Stimmordnung 103, 123, 124, 130, 195, 196, 201.
Strenge Gegenbewegung 92.
Strenge Imitation 80.
Stümper 60.
Stufenweise Fortschreitung 5, 11, 21, 29.
Subject 78, 122.
Subtilitäten 70.
Syncope 28.
System der Kirchentonarten 2.

T.

Takt 3, 23, 24, 123.
Takteintheilung 33.
Takttheil 16, 21, 39, 63, 80, 172.
Tanz 3
Tetrachord 86, 87.
Textsylbe 60.
Terz 142.
Terzdecime 153, 156.
Theilcadenz 132.
Thema 77, 80, 84, 109, 122, 160.
Theoretiker 70.
Tonale Nachahmung 83, 84, 87, 89, 123, 132, 136, 157.
Tonica 83.
Tonsatz 131.
Tonsystem 14
Tonwiederholung 5, 60, 214.
Transponirt 86, 107, 125, 148, kleine Terz aufwärts 215.
Tripelfuge 171.
Tritonus 4, 13, 29, 61, 70.
Trugschluss 105.

U.

Uebermässige Quarte 69, 74.
Umfang 78, 114, 131, 148, 215.
Umkehrung 141, 146, 172.
Umkehrungsfähig 141, 151, 171, 215.
Umkehrung der Dreiklänge 35.
Umkehrungsschema 154.
Undecime 153, 193.
Unendlicher Canon 187, 190, 208.
Unterstimme 29, 124, 141.
Unvollkommene Cadenz 50.
Unvollkommene Consonanz 10.

V.

Veränderung in der Imitation 98-100.
Verdoppelung 49.
Vergrösserung 94, 98, 103, 208.
Verkleinerung 95, 98, 103, 208.
Vermeiden der Cadenzen 103.
Verminderte und übermässige Intervalle 4.

Digitized by Google

Versetzung 125.
Vierfacher Contrapunkt 151, 178, 204.
Vierstimmig 49, 89, 110, 114, 136, 166, 201, 214.
Viervierteltakt 65.
Violinschlüssel 114.
Volkslied modernisirt 72.
Vollkommene Consonanz 10 ,12, 63.
Vorbereitung des Vorhaltes 29, 31.
Vordersatz 77.
Vorhalt 28, 33, 64, 152.

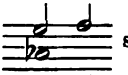
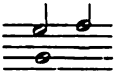
W.

Wagner 74.
Weber 75.
Wechselnote 64, 65, 107, 152.
Weite Intervalle 190.
Widerschlag 123.
Wiederholung 77.

Z.

Zarlino 70, 215, 217.
Zeitströmung 128.
Zierde 33.
Zufällig 159.
Zusammenhang 131.
Zusammenklang 10, 63, 78.
Zwanglosigkeit und Gesetzmässigkeit 115.
Zweistimmig 9, 78, 123, 153, 160, 186, 190.
Zwischensatz 87, 92, 124, 128, 129, 132.

Druckfehler-Berichtigungen.

Seite 18 Erste Notenzeile Takt 3 lies  statt 

„ 33 Vor Muster 8 ergänze: Siebente Aufgabe. Gemischter Contrapunkt.

„ 39 Takt 1 lies statt

„ 70 Lies § 18 statt § 12.

„ 172 Zeile 7 von unten lies: „Im ersten Theil“ statt „Unter den 48 Fugen“.

„ 201 Zeile 9 von unten streiche D.

Digitized by Google

Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstr. 17a.

Digitized by Google

Contrapunct und Fuge

im

freien (modernen) Tonsatz

einschliesslich

Chorcomposition

in

dreiunddreissig Aufgaben

mit

zahlreichen, ausschliesslich in den Text gedruckten Muster-, Uebungs- und Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst

für den

Unterricht an öffentlichen Lehr-Anstalten,

den

Privat- und Selbst-Unterricht

systematisch-methodisch dargestellt

von

Ludwig Bussler.

Berlin SW., 1878.

Carl Habel.

(C. G. Lüderitz'sche Verlagsbuchhandlung.)

33. Wilhelm-Strasse 33.

Digitized by Google

Das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen wird vorbehalten.
Der Abdruck der einzelnen Muster- und Uebungsbeispiele ist nicht gestattet.

Digitized by Google

Vorwort.

Da die Nachahmung mit aesthetischer Nothwendigkeit alle Bedingungen des contrapunktischen Stiles im kleinsten Rahmen vereinigt, so hat die Lehre vom Contrapunkt im freien Satz mit ihr zu beginnen.

Die Durcharbeitung der Gattungen des Contrapunktes hat dagegen im freien Satz keine Bedeutung, da ihr durch den zweiten Abschnitt der Harmonielehre (harmoniefreie Töne) und den strengen Satz vollkommen Genüge geschehen ist, ihre abermalige Einführung also nur zeitraubende Wiederholung wäre. Ueberhaupt sind die Vorübungen jetzt geschlossen, und beginnt die Bethätigung an der Sache selbst.

Wie die Nachahmung den Kern und Keim aller contrapunktischen Formen, so bildet die Fuge das Ziel und den Sammelpunkt derselben. Durch ihre Mannigfaltigkeit und Dehnbarkeit sich zum contrapunktischen Stil verhaltend, wie die Sonatenform zum Stil der classischen Instrumentalmusik, ist sie geeignet und bestimmt, alle polyphonen Gestaltungen in sich aufzunehmen.

Deshalb bildet die Fuge in ihrer, aus dem modernen Tonsystem erwachsenen, Formvollendung den Schluss der Lehre vom Contrapunkt. Die Methode aber betrachtet von Anfang an alle contrapunktischen Arbeiten als Elemente der Fuge, lässt sie von Aufgabe zu Aufgabe ihrer Bestimmung entgegenreifen, und erreicht dadurch, dass

Digitized by Google

dem jungen Contrapunktisten schliesslich seine gesammten Studien zu grossen geschlossenen Formen verbunden vorliegen.

Auf diesem Wege ergeben sich, gleichsam als Ruhepunkte, zwei andere grössere Formen: der selbständige Canon und die contrapunktische Variation. Die Choralfiguration dagegen, welche innerhalb der Schule wesentlich dem strengen Satz angehört, findet ihren Platz hier erst nach der Fuge, weil ihre erfolgreiche Bearbeitung die Technik dieser voraussetzt, und ihr abermaliges Auftreten im freien Satz pädagogisch nicht absolut nothwendig scheint.

Die Lehre vom Contrapunkt, welche nicht nur dem Componisten, sondern jedem gründlichen Musiker unentbehrlich ist, gewinnt auf diese Weise die grösstmögliche, mit erschöpfender Gründlichkeit vereinbare Kürze der Darstellung, besonders die, als so schwer verschrieene, Fugenarbeit eine Erleichterung, welche zur weiteren Verbreitung derselben beitragen möge.

Berlin, im Januar 1878.

Ludwig Bussler.

Digitized by Google

Inhalts-Verzeichniss.

Seite

Vorwort III
Einleitung XI

Der freie Satz.

I. Die Nachahmung (Imitation.)

§ 1. Der zweistimmige Satz 1
I. Die Intervalle als selbständige Zusammenklänge 3
1) Die reine Prime (Einklang) und reine Octave 4
2) Die reine Quinte 5
3) Terzen und Sexten, kleine und grosse 6
4) Die Dissonanz der reinen Quarte 7
5) Die Dissonanz der Secunde 8
6) Die Dissonanz der Septime 10
7) Die Dissonanzen der übermässigen und verminderten Intervalle 11
8) Doppeltübermässige und doppeltverminderte Intervalle . . 9
II. Die Intervalle als Vertreter der Accorde 19
§ 2. Die Behandlung der Singstimmen 22
§ 3. Die zweistimmige Nachahmung 25
Erste Aufgabe 27
§ 4. Tonale Imitation 29
Zweite Aufgabe 30
§ 5. Zweistimmige instrumentale Imitation 31
Dritte Aufgabe 36
§ 6. Der dreistimmige Satz 36
§ 7. Die dreistimmige Imitation 37

Digitized by Google

Seite

Vierte Aufgabe 39

§ 8. Der vierstimmige Satz 39
§ 9. Die vierstimmige Imitation 39

Fünfte Aufgabe 41

§ 10. Freiheiten der Imitation 41

Sechste Aufgabe 44

§ 11. Besondere Arten der Imitation 44

Siebente Aufgabe 47

§ 12. Krebsgängige Nachahmung 48
§ 13. Der Text in der Imitation 49

Achte Aufgabe 51

II. Der Canon

im einfachen Contrapunkt.

A. Der Engführungscanon.

§ 14. Der zweistimmige Canon 52

Neunte Aufgabe 54

§ 15. Der unendliche Canon 54

Zehnte Aufgabe 54

§ 16. Der drei- und vierstimmige Canon 54

Elfte Aufgabe 56

§ 17. Die besonderen Imitationsformen im Canon 56

Zwölfte Aufgabe 59

§ 18. Tonale Imitation im Canon 59

Dreizehnte Aufgabe 60

§ 19. Freiheiten im Canon 61

Vierzehnte Aufgabe 64

Digitized by Google

Seite

B. Der Canon als selbständige Kunstform.

§ 20. Das canonische Lied 64
§ 21. Hauptform des selbständigen Canons 65
Fünfzehnte Aufgabe 70
§ 22. Die contrapunktische Variation 74
Sechzehnte Aufgabe 1) 81
§ 23. Der Canon in der contrapunctischen Variation 81
Sechzehnte Aufgabe 2) 85
Rückblick 85

III. Die umkehrungsfähigen Contrapunkte.

§ 24. Der doppelte Contrapunkt der Octave 87
Siebzehnte Aufgabe 89
§ 25. Erfindung zweier Themata im doppelten Contrapunkt 91
Achtzehnte Aufgabe 91
§ 26. Der dreifache Contrapunkt 94
Neunzehnte Aufgabe 98
§ 27. Erfindung von drei umkehrungsfähigen Themen 98
Zwanzigste Aufgabe 100
§ 28. Der vierfache Contrapunkt der Octave 100
Einundzwanzigste Aufgabe 102
§ 29. Die anderen umkehrungsfähigen Contrapunkte 103
Zweiundzwanzigste Aufgabe 107
§ 30. Combinirte Contrapunkte 107
Dreiundzwanzigste Aufgabe 113
§ 31. Der umkehrungsfähige Contrapunkt im Canon 113
Vierundzwanzigste Aufgabe 122
§ 32. Der Zirkelcanon — Canon per tonos 122

Digitized by Google

Seite

Fünfundzwanzigste Aufgabe 127

§ 33. Der Doppelcanon 127

Sechsundzwanzigste Aufgabe 129

§ 34. Die contrapunktische Variation 129

IV. Die Fuge.

§ 35. Arten der Fuge 130
§ 36. Die Form der Fuge 132
§ 37. Die Wiederholung in der Fuge 133
§ 38. Strenge und freie Fuge 134
§ 39. Das Thema der Fuge 135
§ 40. Der Gegensatz 137
§ 41. Die erste Durchführung 138
§ 42. Der erste Zwischensatz 140
§ 43. Die folgenden Durchführungen 141

A. Die Vocalfuge.

§ 44. Anweisung zur Herstellung der Vocalfuge. Muster 142

Siebenundzwanzigste Aufgabe 163

§ 45. Die Vocaldoppelfuge 163

Achtundzwanzigste Aufgabe 1) 2) 163

§ 46. Die Vocalfuge mit Engführungen 164

Achtundzwanzigste Aufgabe 3) 165

§ 47. Die besonderen Formen der Imitation in der Fuge 167

Achtundzwanzigste Aufgabe 4) 168

§ 48. Mehrfache Fugen 168
§ 49. Die Vocalfuge mit Instrumentalbegleitung. 168

B. Die Instrumentalfuge.

§ 50. Die Instrumentalfuge. 169

Neunundzwanzigste Aufgabe 170

§ 51. Die canonische Fuge 171

Digitized by Google

Seite

§ 52. Die künstliche Fuge 172

Dreissigste Aufgabe 177

§ 53. Die „Kunst der Fuge“ 177

---

§ 54. Der Chorsatz 179

Einunddreissigste Aufgabe 187

§ 55. Contrapunktische Figuration zu gegebenem Cantus firmus . . . 187
Choralfiguration. 188
Fuge zum Choral 188

Zweiunddreissigste Aufgabe 189

§ 56. Die Motette 191

Dreiunddreissigste Aufgabe 192

Aufgabenverzeichniss 193
Index 195

Digitized by Google

Digitized by Google

Einleitung.

1. Contrapunkt und Fuge erhalten ihre vollendete Ausbildung im freien Satz.

An die Stelle weniger, ein für allemal vorgeschriebener Zusammenklänge, tritt hier die gesammte Möglichkeit des Zusammenklingens überhaupt, deren Bedingungen durch die Harmonielehre festgestellt worden sind.

An die Stelle bestimmter unveränderlicher Intervallfortschreitungen in der Melodik der Einzelstimme tritt hier das allgemeine (aesthetische) Princip der Sangbarkeit und melodischen Stimmführung überhaupt, welches durch die sich gegenseitig ergänzenden Uebungen der Harmonielehre und des strengen Satzes genügend eingeführt ist.

Es verbindet sich also im freien Satze die Harmonielehre in ganzer Ausdehnung mit den durch den strengen Satz vorgeübten contrapunktischen Formen.

2. Hieraus ergibt sich schon, dass der freie Satz nicht regellos und willkürlich ist, sondern nur an die Stelle der möglichst eng gezogenen Schranken des strengen Satzes die möglichst weiten der modernen Harmonielehre setzt. Diese bleiben also für den Schüler bestimmend, und es darf ihm nicht erlassen werden, sich auf sie zu berufen.

3. Bei der Arbeit selbst aber soll er sich nicht durch bewusste Anlehnung an diese Regeln, sondern durch seine, nunmehr hinreichend gebildete Phantasie leiten lassen. Bei der Durchsicht der vollendeten Arbeit aber soll jede zweifelhafte Stelle durch die Regeln begründet oder nach den Regeln verbessert werden.

4. Da der freie Satz in modulatorischer Hinsicht das ganze moderne Tonsystem umfasst, müssen ausser den Vocalstimmen

Digitized by Google

— wenngleich erst in zweiter Reihe — die geeignetesten Instrumentalstimmen in den Bereich seiner Uebungen gezogen werden, besonders die vier realen Stimmen des Streichquartettes.

Da die Methode so angelegt ist, dass alle früheren Arbeiten in den späteren, schliesslich in der Fuge Verwendung finden, so hat der junge Contrapunktist zu diesem Zwecke sämmtliche gelungenen Arbeiten zu sammeln und zu ordnen. Nur zwei Aufgaben gestatten eine solche Verwendung nicht, weil sie selbst vollkommen abgeschlossene Formen zum Gegenstand haben: der Canon in selbständiger Kunstform und die contrapunktische Variation, deren Aufnahme an dieser Stelle der Compositionslehre das Verdienst S. W. Dehn's († 1858 zu Berlin) ist.

5. Die Vereinigung des modernen Tonsystems mit dem contrapunktischen Stil hat sich in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts vollzogen. Der allen überlegene Repräsentant dieser Vereinigung ist **Joh. Seb. Bach**, dessen Werke daher die vollkommensten Muster des Contrapunktes im freien Satz bilden.

6. Durch die Zeitersparniss und Eintheilung der Arbeit, welche sich aus der hier eingeschlagenen Methode ergibt, ist es möglich, den freien Satz auch in einer Klasse von ungleich befähigten und ungleich thätigen Schülern zu lehren, wofern nur der Klassenbesuch geregelt ist. Bei mässiger Anlage kann ein fleissiger Schüler den Cursus in einem Jahre absolviren.

Anmerkung. Als bahnbrechende auf dem modernen Tonsystem und dem Studium Bach's beruhende Lehrbücher sind die von Marpurg († 1795 zu Berlin) und Kirnberger († 1783 zu Berlin) zu nennen.

Obgleich die geistige Ueberlegenheit in jeder Beziehung auf Seiten Marpurgs war, hat doch Kirnberger grösseren Einfluss auf seine Zeit gewonnen, weil er sich unbedingter dem damals zur Herrschaft gelangenden Rameauschen Tonsystem anschloss.

Digitized by Google

Der freie Satz.

I. Die Nachahmung (Imitation).

§ 1.

Der zweistimmige Satz.

Da im zweistimmigen Satz nur zwei Töne zusammenklingen, so haben wir es in demselben nicht mit Accorden, sondern mit Intervallen zu thun.

Die Intervalle erfahren in der Technik der musikalischen Composition eine zwiefache Auffassung:

1) als selbständige Zusammenklänge,

2) als Vertreter der Accorde (gleichsam unvollständige Accorde).

Die erste Auffassung ist ursprünglich aus dem strengen Satz hervorgegangen, und führt zu einer, diesem entsprechenden Behandlungsweise, welche aber durch den harmonischen Reichthum des modernen Tonsystems bedeutend mannigfaltiger, selbständiger und schwieriger wird.

Die zweite Auffassung hat sich allmälig, durch die Ausbildung des harmonischen Systems, neben die erste gestellt; sie nähert sich der harmonischen Figuration, und läuft Gefahr in diese auszuarten.

Im Contrapunkt stehen beide Auffassungen unter der Herrschaft des Principes guter Stimmführung, d. h. der selbständig melodischen Ausbildung der Einzelstimme*).

Dieses Princip führt naturgemäss zum Vorherrschen der ersten Auffassung, ohne jedoch die zweite auszuschliessen. Es soll also im Contrapunkt die Auffassung der Intervalle als selbständiger Zusammenklänge vorherrschen.

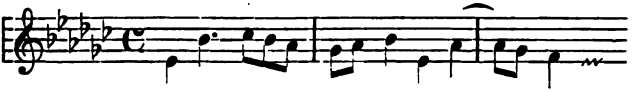
*) Diese Selbständigkeit geht natürlich nicht weiter, als sie sich mit der Gesetzmässigkeit harmonischen Zusammenklingens überhaupt vereinigen lässt.

Digitized by Google

Der Unterschied dieser beiden Arten der Auffassung und der entsprechenden Behandlungsweisen — von denen wir die erste die eigentlich contrapunktische die zweite die harmonische nennen können — tritt in den folgenden Beispielen deutlich hervor.

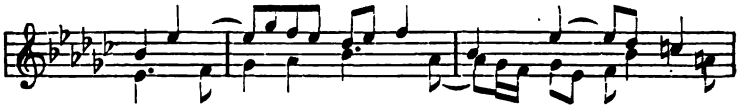
Bach setzt zu der Beantwortung des Fugenthemas

1



ächt contrapunktisch den folgenden Gegensatz:

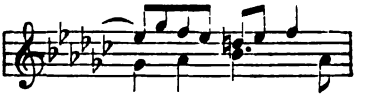
2



Derselbe befindet sich zufällig im Einklang mit den Regeln des strengen Satzes, von denen sich Bach sonst nicht abhängig machte.

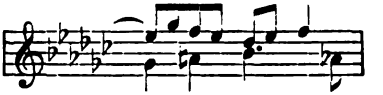
Der einseitige Harmoniker, der jedes Intervall für das Fragment eines Accordes ansieht, weiss mit dem *as* des zweiten Taktes nichts anzufangen: entweder es bedeutet den Accord *as*, *ces*, *f*, oder *as*, *ces*, *es*, *f* als Vertreter der Unterdominante: dann müsste aus dem folgenden *des* der Oberstimme *d* werden:

3



oder er ergänzt das Intervall *as-f* zu dem verminderten Dreiklang *as-ces-f*, oder dem Dominantaccord *as-ces-des-f* der Oberdominante von Gesdur als Paralleltonart, dann erscheint wieder die Fortschreitung der Oberstimme naturwidrig. Er verlangt also, da die Modulation der Oberstimme nach Bmoll unzweifelhaft feststeht, dass der Contrapunkt statt des Tones *as* einen Ton wähle, der den Eintritt der Bmolltonart deutlich anzeigt, und einem Hauptaccord derselben angehört, nämlich *a*.

4



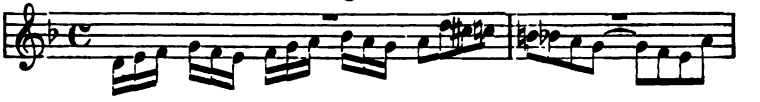
Jetzt entspricht der Zusammenklang *af* dem Dominantaccord von Bmoll *a-c-es-f*, und die Harmonik des Satzes ist unzweifelhaft: Unterdominante, Oberdominante, Tonica von B moll. Verloren ist aber dadurch die schöne sangbar diatonische Führung der Unterstimme,

Digitized by Google

welche jetzt durch die übermässige Secunde *ges-a* beeinträchtigt wird. Da nun contrapunktisch die Schönheit der Stimme Hauptsache ist, so ist diese harmonische Veränderung eine Verschlechterung des Satzes.

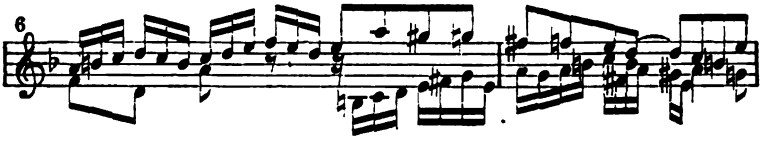
Bach setzt zur Beantwortung des Themas:

5



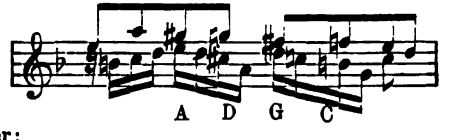
folgenden Contrapunkt:

6



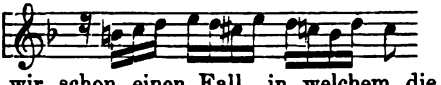
Der abstrakte Harmoniker sieht in der chromatischen Fortschreitung des Themas eine Modulation in verschiedene Tonarten, eine Sequenz durch den Quartenzirkel, und setzt, um diese hervortreten zu lassen:

7



oder:

8



Hier haben wir schon einen Fall, in welchem die harmonische Behandlungsweise fast in bloſse Figuration der willkürlich untergelegten Accorde ausartet.

Man sieht hier wieder, dass die ächt contrapunktische Bach'sche Ausführung die unvergleichlich bessere ist.

Es ist nöthig, hier, vor dem Beginn der Arbeiten, beide Auffassungen der Intervalle ausführlicher abzuhandeln. Im mündlichen Unterricht werden die folgenden Mittheilungen während der Arbeiten zu den ersten Aufgaben gemacht.

I. Die Intervalle als selbständige Zusammenklänge

betrachtet, werden, wie im strengen Satz, eingetheilt in: Consonanzen und Dissonanzen.

Consonanz heisst jeder Zusammenklang, der, an sich und

Digitized by Google

ausser Zusammenhang betrachtet, an keine Fortschreitung (Auflösung) gebunden ist.

Dissonanz heisst jeder Zusammenklang, der an sich und ausser Zusammenhang an eine Auflösung gebunden ist.

Vollkommene Consonanzen sind Einklang, Octave, Quinte, unvollkommene: Terz, Sexte.*)**)

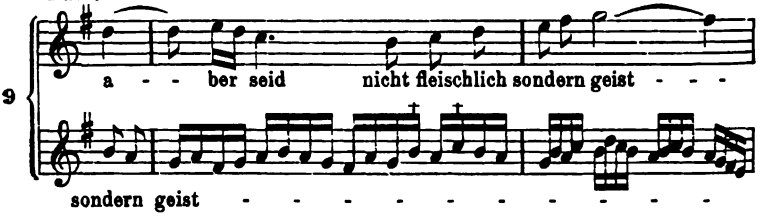
Dissonanzen sind Quarte, Secunde, Septime, alle übermässigen und verminderten Intervalle.

Man sieht, dass die vier reinen Intervalle, obgleich sie sich zu einem vollkommen consonirenden Accorde vereinigen, den Gegensatz der Consonanz und Dissonanz in sich tragen. Ein Beweis, dass dieser Unterschied nicht von den Differenzen der Tonhöhe im natürlich reinen Tonsystem abhängt.

1) Die reine Prime (Einklang) und reine Octave

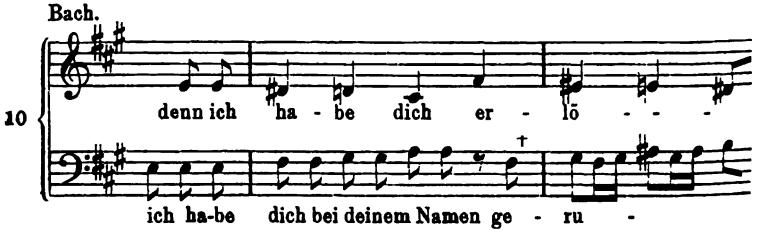
sollen im zweistimmigen Satz nur zu Anfang und Ende, im Verlaufe nur als äusserst seltene Ausnahmen vorkommen.

Bach.



Hier entziehen sich die nachschlagenden kurzen Einklänge bei † durch die schnelle Bewegung der Aufmerksamkeit.

Bach.



Hier rechtfertigt sich die Octave bei † durch den Parallelismus der beiden Abschnitte des Satzes. Auch würde jeder andere Ton die Schönheit der Stimme beeinträchtigt haben, und dieser Umstand ist beim Contrapunkt in erster Linie maſsgebend.

*) Statt der Bezeichnung vollkommene und unvollkommene Consonanzen wäre es angemessener die Ausdrücke: Consonanzen ersten und zweiten Grades einzuführen.

**) Durch den Zusammenhang können Consonanzen den Charakter der Dissonanz annehmen, d. h. an eine Auflösung gebunden werden, nicht aber umgekehrt Dissonanzen den der Consonanzen.

Digitized by Google

Grade Bewegung in Einklang und Octave ist im zweistimmigen Satz durchaus zu vermeiden.

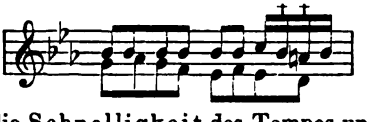
Nicht als solche ist der folgende Fall anzusehen, weil die Oberstimme nur als ein figurirter Ton zu betrachten ist.

11

2) Die reine Quinte

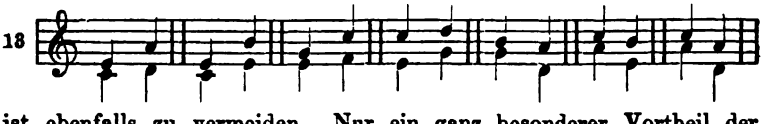
ist im Verlaufe ebenfalls mit Vorsicht anzuwenden, weil sie leicht als leerklingend auffällt. Im strengen Satz war dies nicht zu befürchten, weil die Anwendung der Dissonanzen dort äusserst beschränkt war, mithin die Quinte im Zusammenhang weniger auffiel.

Falsche Quinten, d. h. die parallele Fortschreitung in reinen Quinten, sind natürlich dem Schüler durchaus untersagt, und hat er dieselben in allen Fällen zu corrigiren. Dass einige der grössten Meister, in ganz vereinzelten Ausnahmefällen, auch im zweistimmigen Satz falsche Quinten gebraucht haben, — weil sie sich in diesem bestimmten, vorliegenden Fall ganz und gar dem Ohre entziehen, und ihre Vermeidung zu einem holprigen Satz führen würde, — gibt dem Schüler gar keine Berechtigung in seinen Schularbeiten ebenso zu verfahren. Man beruft sich in Bezug auf Quintenparallelen im zweistimmigen Satz gewöhnlich auf folgenden Takt der Zauberflötenouverture:

12 

in welchem eben die Schnelligkeit des Tempos und der Durchgangscharakter der zweiten Quinte die falsche Fortschreitung gänzlich dem Ohre entziehen.

Die Grade Bewegung in die reine Quinte, wie

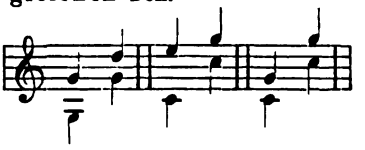
13 

ist ebenfalls zu vermeiden. Nur ein ganz besonderer Vortheil der Stimmführung kann in seltenen Ausnahmefällen zu ihrer Anwendung berechtigen.

Digitized by Google

Nicht als grade Bewegung in die Quinte ist der Fall zu betrachten, wo eine, oder auch beide Stimmen denselben Ton in einer anderen Octave wiederholen. Wiederholter Ton gilt in Bezug auf Zusammenklang für gleichen Ton.

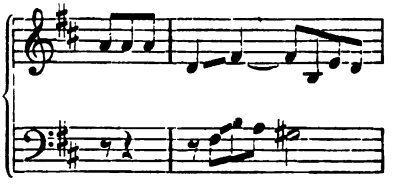
14



Hier wird nämlich die Octave als Einklang (in Versetzung) betrachtet.

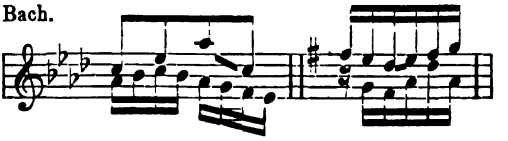
Die folgende grade Bewegung in die Quinte aus dem wohltemperirten Clavier wiederholt sich in derselben Fuge oft. Sie rechtfertigt sich für das Ohr dadurch, dass alle dabei verwendeten Töne einen gemeinschaftlichen einfachen Zusammenklang bilden können. Doch soll weder diese, noch die folgenden Ausnahmen des grössten Contrapunktisten dem Schüler zum Vorbild dienen.

15

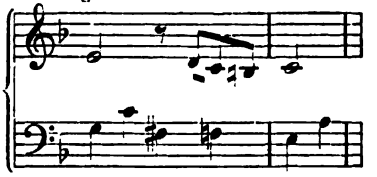


Bach.

16



Kunst der Fuge.

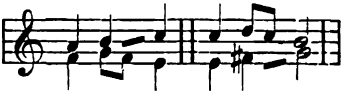


3) Terzen und Sexten, kleine und grosse,

sind demnach die vorherrschenden Consonanzen des zweistimmigen Satzes, welche sich zu Anfang, zu Ende und im Verlaufe überall finden.

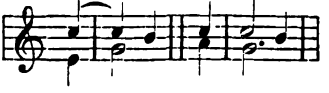
Digitized by Google

Die Aufeinanderfolge zweier grosser Terzen oder kleiner Sexten, in stufenweiser Ganztonfortschreitung, der sogenannte Tritonus, ist mit Vorsicht anzuwenden, und nur da vollkommen gerechtfertigt, wo der Leitton in die Tonika geführt wird:

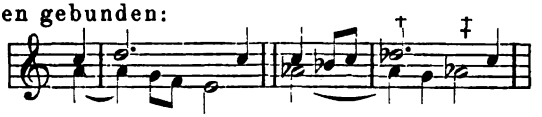
17 

4) Die Dissonanz der reinen Quarte

findet sich als Vorhalt oben gebunden:

18 

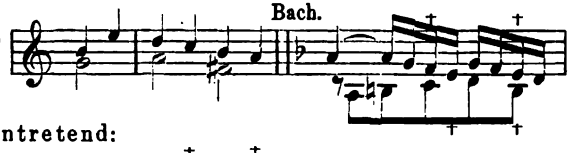
selten unten gebunden:

19 

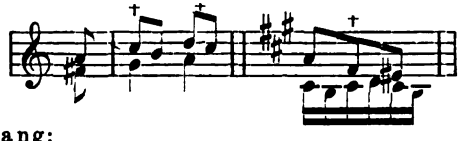
Bei † lösst sich die unten gebundene reine Quarte in die verminderte Quinte auf, und wird bei ‡ wieder obengebundene Quarte mit Auflösung in die Terz.

Stufenweise eintretend:

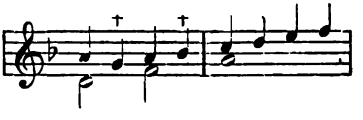
Bach.

20 

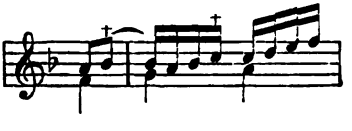
frei eintretend:

21 

als Durchgang:

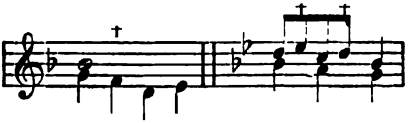
22 

Anticipation:

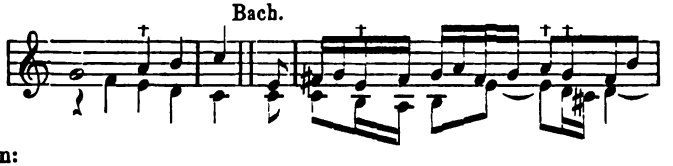
23 

Digitized by Google

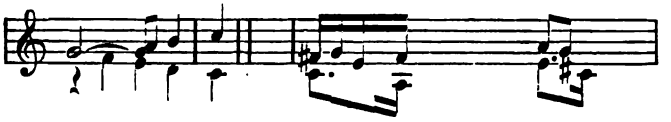
Wechselnote:

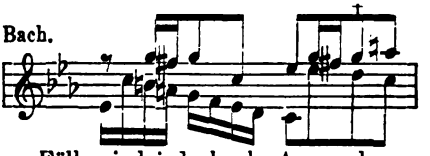
24 

Scheinbar selbständig, bei stufenweiser Fortschreitung, von einem Durchgang abzuleiten:

25 

von:

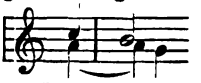




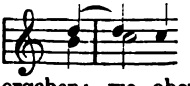
Diese letzten Fälle sind jedoch als Ausnahmen zu betrachten, und nur dann anzuwenden, wenn sie ganz wesentliche Vortheile der Stimmführung gewähren.

5) Die Dissonanz der Secunde

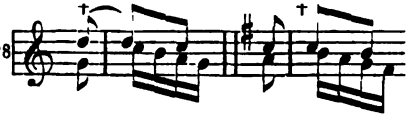
ist als Vorhalt in der Regel unten gebunden:

26 

Oben gebunden würde die Auflösung in den Einklang

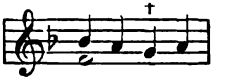
27 

ein Verlöschen der Stimme ergeben; wo aber die Auflösung in den Einklang durch die Führung der Unterstimme umgangen wird, kommt sie ausnahmsweise vor:

28 

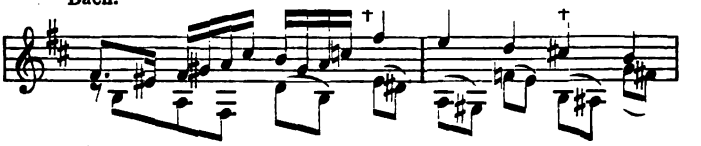
Digitized by Google

Als stufenweis eingeführter Vorhalt von unten:

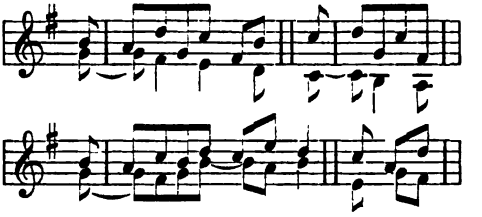
29 

Frei eintretender Vorhalt:

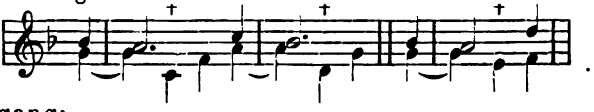
Bach.

30 

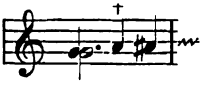
Als Vorhalt in allen Fällen sprungweise Auflösung der Oberstimme sehr häufig, besonders Quarte aufwärts oder Quinte abwärts:

31 

Verzögerung der Auflösung durch eingeschobenen Ton ebenfalls sehr häufig:

32 

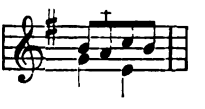
Durchgang:

33 

Anticipation:

34

Wechselnote:

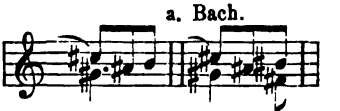
35 

Auflösung durch Vorhalt oder Durchgänge verhüllt:

36

Digitized by Google

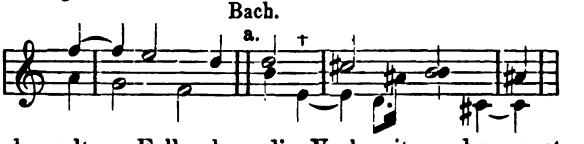
Secunde eingeschoben bei Auflösung der Quarte, gleichsam Doppelvorhalt:

37 

Bei a (Bach) statt der Auflösung Trugfortschreitung. (Dem Verständniss aller dieser Fälle ist durch Harmonielehre § 45 genügend vorgearbeitet).

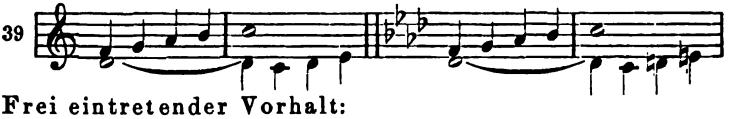
6) Die Dissonanz der Septime

ist Umkehrungsintervall der Dissonanz der Secunde. Sie ist daher in der Regel oben gebunden.

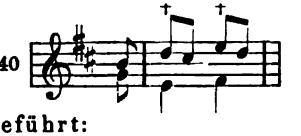
38 

Bei a der seltene Fall, dass die Vorbereitung des sonst regelmässig oben gebundenen Vorhaltes auf den guten, die Dissonanz auf den schlechten Takttheil trifft, wodurch ein stark syncopirter Rhythmus entsteht.

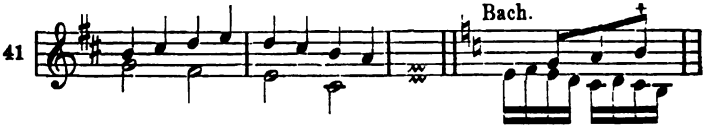
Als unten gebundener Vorhalt mit Auflösung in die Octave kommt sie äusserst selten vor, und ist vom Schüler nie in dieser Weise zu brauchen.

39 

Frei eintretender Vorhalt:

40 

Stufenweise eingeführt:

41 

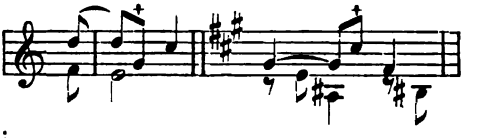
Sprungweise Auflösung:

42

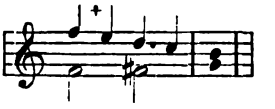
Digitized by Google

Verzögerte Auflösung:

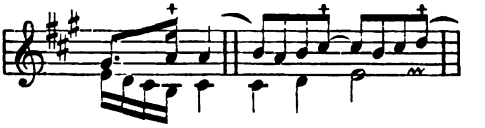
Bach.

43 

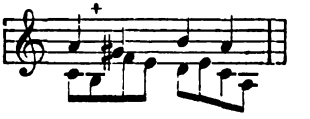
Durchgang:

44 

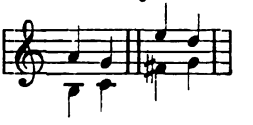
Anticipation:

45 a) 

Wechselnote:

45 

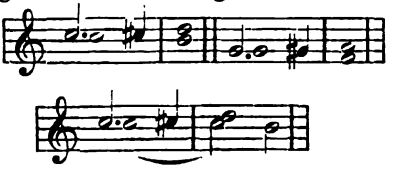
Auflösung der kleinen Septime durch stufenweise Gegenbewegung nach innen in die reine Quinte:

46 

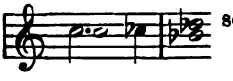
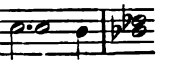
7) Die Dissonanzen der übermässigen und verminderten Intervalle.

a) Die übermässige Prime

kann als Durchgang zur kleinen oder grossen Secunde vorkommen:

47 

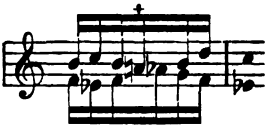
Die übermässige Prime abwärts kommt nicht vor, weil man sich statt ihrer immer der (gleichklingenden) kleinen Secunde bedient; statt:

48  schreibt man immer 

Digitized by Google

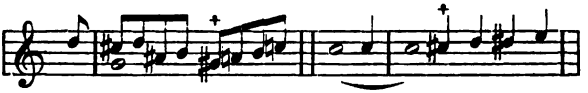
Gleichzeitiger Durchgang der grossen und kleinen Sexte der auf- und abwärts gerichteten Mollscala:

48a



Die übermässige Prime kommt auch als frei und stufenweise eintretender Vorhalt von unten vor:

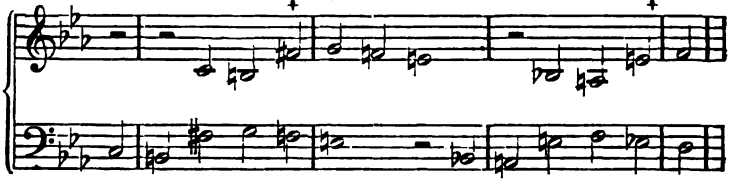
49



Die übermässige Octave ist in Compositionstechnischer Rücksicht nichts weiter, als eine übermässige Prime der anderen Octave, so wie die None eine Secunde der anderen Octave ist. Sie wird daher nicht nur immer ebenso behandelt, wie die übermässige Prime, sondern auch ebenso häufig, und mit ebendemselben Recht, übermässige Prime genannt, wie man statt Decime: Terz sagt.

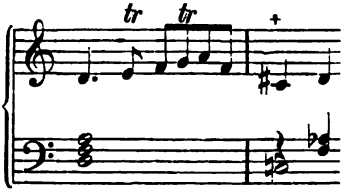
Merkwürdig, aber nicht nachahmenswerth, ist eine Anwendung der frei eintretenden übermässigen Prime (Octave) im zweistimmigen Satz bei Hummel, wo sie sich aus der Consequenz der Durchführung eines Fugenthemas in Engführung ergibt.

50



Nicht hierher gehört eine bekannte Stelle aus dem Recitativ der grossen Arie der Elvira im Don Juan:

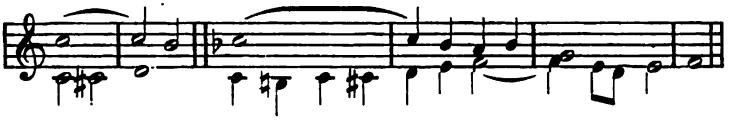
51



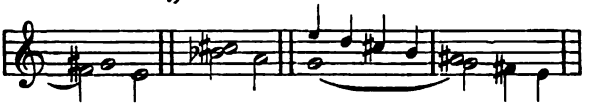
Denn hier setzt zwar die Prime (übermässige Octave) zweistimmig ein, die Stelle gehört aber im Ganzen dem harmonischen Satze an, die nachschlagenden Mittelstimmen sind also im Zusammenklang mitzuzählen.

Digitized by Google

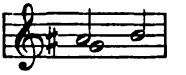
Das Umkehrungsintervall der übermässigen Prime ist die verminderte Octave, deren Behandlung daher, in der Umkehrung, dieselbe:

52 

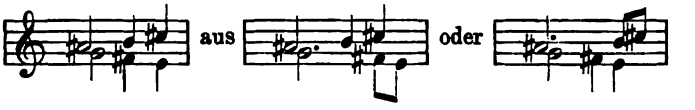
b) Die Dissonanz der übermässigen Secunde ist zunächst als unten gebundene Secunde zu betrachten:

53 

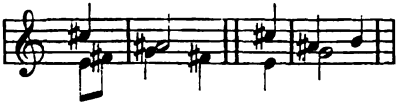
ferner als Vorhalt von unten in der Oberstimme, in die grosse Terz fortschreitend:

54 

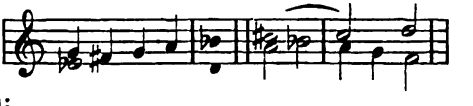
Aus beiden Fällen ergibt sich folgende freiere Fortschreitung in Gegenbewegung beider Stimmen in die Quarte, wobei diese natürlich regelmässig behandelt werden muss, (vgl. Nr. 25):

55 

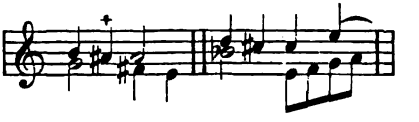
Stufenweise und frei eintretender Vorhalt:

56 

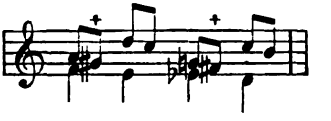
Durchgang:

57 

Anticipation:

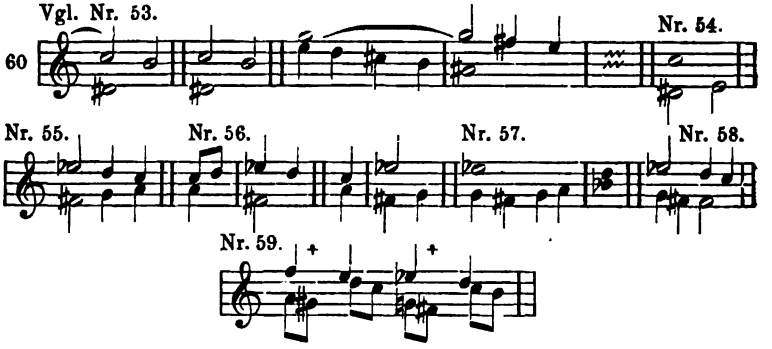
58 

Wechselnote:

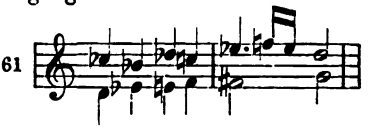
59 

Digitized by Google

Das Umkehrungsintervall der übermässigen Secunde ist die verminderte Septime, welche demgemäss behandelt wird:



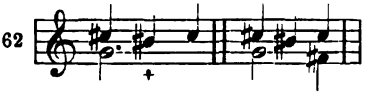
Jedoch ist bei der verminderten Septime, wie bei der übermässigen Quarte und verminderten Quinte die Auflösung durch stufenweise Gegenbewegung beider Stimmen sehr häufig, und zwar geschieht hier die Gegenbewegung nach innen:



Der Grund ist der, dass hier, wie in den anderen Fällen, diese Art der Auflösung in einen (consonirenden) Bestandtheil des Dreiklangs führt. Da dieser hier, wie bei der kleinen Septime, (Nr. 46) die reine Quinte ist (vgl. S. 5, 2), so ist diese Auflösung nicht so befriedigend und häufig, wie die der übermässigen Quarte und verminderten Quinte, welche in Sexte oder Terz führt. Bei der übermässigen Secunde, welche dieselben Töne enthält wie die verminderte Septime, führt diese Art der Auflösung in eine Dissonanz, die reine Quarte, ist daher nur bedingt zulässig. (Vgl. Nr. 55).

c) Die übermässige Terz

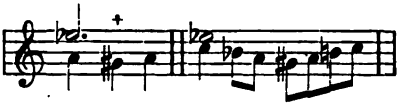
kommt nur als Vorhalt oder Durchgang bei der übermässigen Quarte vor:



Im zweistimmigen Satz wird es kaum möglich, sie frei eintretend einzuführen, ohne dass sie dem Ohre als reine Quarte erscheint.

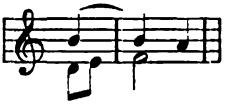
Digitized by Google

Das Umkehrungsintervall der übermässigen Terz ist die verminderte Sexte.

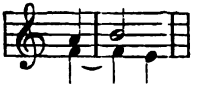
63 

d) Die übermässige Quarte gilt als:

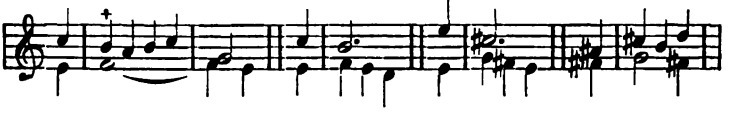
Quarte oben gebunden:

64 

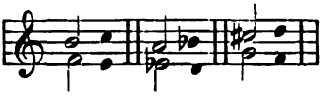
Quarte unten gebunden:

65 

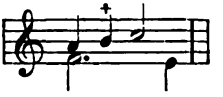
tritt in beiden Bedeutungen stufenweise und frei ein:

66 

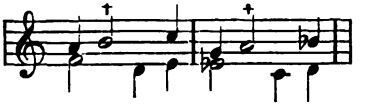
löst sich nach beiden Seiten — weil sie beide Leittöne der Tonart enthält — in die Sexte auf:

67 

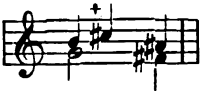
Durchgang:

68 

Anticipation:

69 

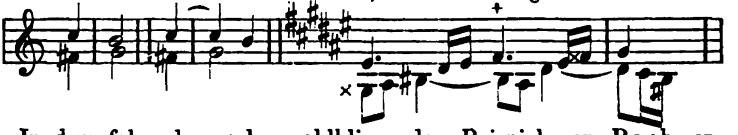
Wechselnote:

70 

Das Umkehrungsintervall der übermässigen Quarte ist die verminderte Quinte, welche demgemäss behandelt wird.

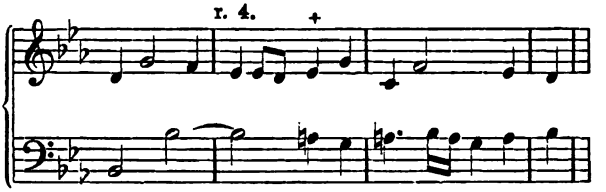
Digitized by Google

Bach, Vorhalt unten gebunden.

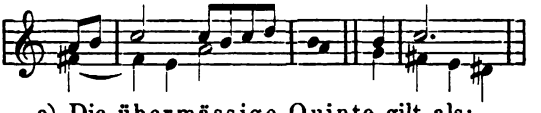
71 

In dem folgenden, sehr wohlklingenden Beispiel von Bach erscheint die reine Quarte als unten gebundener Vorhalt zur verminderten Quinte, deren Auflösung bis zum dritten Takt verschoben wird, ein Fall der schon an die harmonische Auffassung streift.

r. 4.

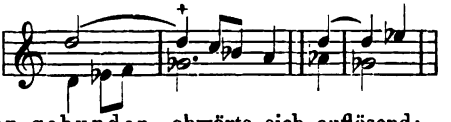
72 

Als Vorhalt oben gebunden kann die verminderte Quinte nicht regelmässig behandelt werden, weil sie in die Quarte fortschreiten müsste, welche keine Consonanz, also auch kein Intervall der Auflösung ist. Unten gebunden, mit Auflösung in die Sexte, kommt sie zuweilen vor. (Siehe Nr. 71, Bach).

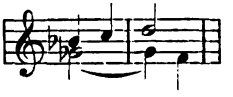
73 

e) Die übermässige Quinte gilt als:

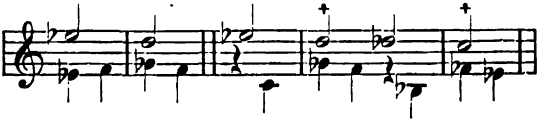
Vorhalt oben gebunden, selten abwärts, häufiger aufwärts sich auflösend:

74 

Vorhalt unten gebunden, abwärts sich auflösend:

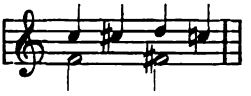
75 

tritt in beiden Bedeutungen stufenweise und frei ein:

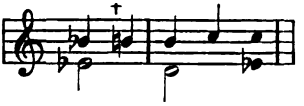
76 

Digitized by Google

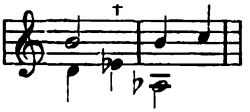
Durchgang:

77 

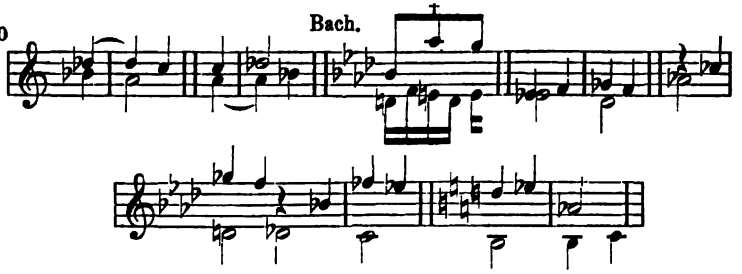
Anticipation:

78 

Wechselnote:

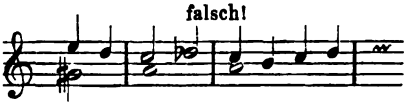
79 

Das Umkehrungsintervall der übermässigen Quinte ist die verminderte Quarte, welche demgemäss behandelt wird.

80 Bach. 

Das Intervall der übermässigen Quinte ist verhältnissmässig wenig in Gebrauch; das der verminderten Quarte weniger selten. Bei beiden Intervallen muss man die Möglichkeit der Verwechselung mit den enharmonischen Consonanzen der kleinen Sexte und grossen Terz berücksichtigen. Würde man z. B. die verminderte Quarte als Vorhalt oder Durchgang zur kleinen Terz der Molltonart gebrauchen:

falsch!

81 

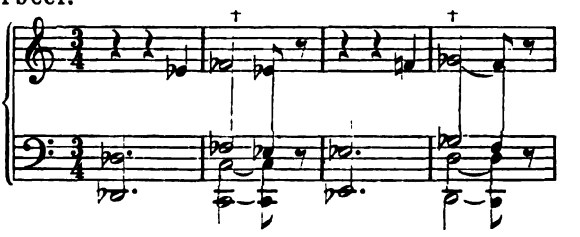
so würde das Ohr geneigt sein, dieselbe als grosse Terz aufzufassen, und einen Wechsel des Tongeschlechtes zu hören glauben. Im mehrstimmigen Satz, bei Anwesenheit der Quinte im Accord, würde diese Verwechselung noch näher liegen.

Eine sehr glückliche Anwendung der verminderten Quarte im

Digitized by Google

zweistimmigen Satz finden wir im zweiten Finale der Afrikanerin von Meierbeer.

82

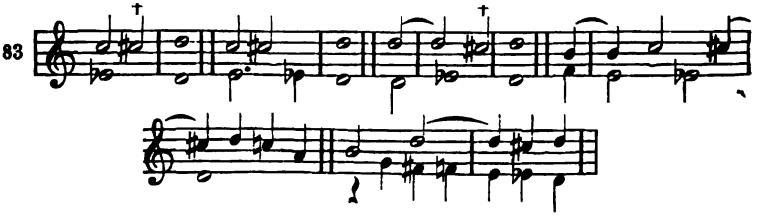


Hier haben wir einen stufenweis eingeführten Vorhalt zur kleinen Terz in Octavverdoppelung der beiden Stimmen.

f) Die übermässige Sexte

löst sich in Halbtonfortschreitung nach beiden Seiten in die Octave auf.

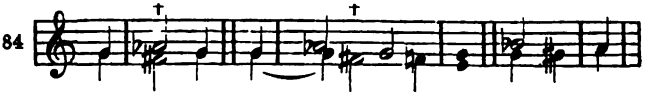
83



Im zweistimmigen Satz selten.

Das Umkehrungsintervall der übermässigen Sexte, die verminderte Terz, ist im zweistimmigen Satz noch seltener als jene. Sie löst sich regelmässig in den Einklang auf.

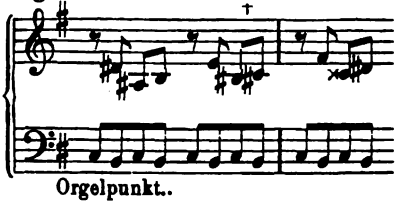
84



g) Die übermässige Septime

kann im zweistimmigen Satz wohl kaum einmal vorkommen:

85



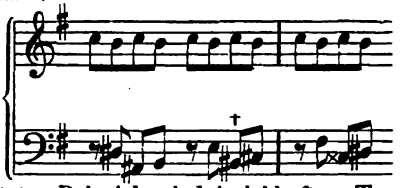
Orgelpunkt.

ebensowenig ihr Umkehrungsintervall, die verminderte Secunde oder None.

Digitized by Google

Orgelpunkt.

86



Die beiden letzten Beispiele sind in lebhaftem Tempo, der Orgelpunkt als Figuration betrachtet, wohl denkbar, gehören aber schon ganz und gar der harmonischen Auffassung an.

Bilde Intervallfortschreitungen in zweistimmigen Sätzchen in welchen die unter 1) bis 4) a-f angeführten Intervalle vernunftgemässe Anwendung finden.

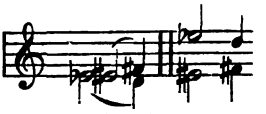
Diese Uebung schärft das musikalische Vorstellungsvermögen, soll aber keineswegs den Schüler anregen, in seinen künftigen Arbeiten ungewöhnliche Combinationen zu suchen. Vielmehr möge sie ihn überzeugen, dass dergleichen an sich wohlfeil, allen zugänglich, und nur bei geschickter Anwendung an der rechten Stelle von vortheilhafter Wirkung ist.

8) Doppeltübermässige und doppeltverminderte

Intervalle kommen höchst selten vor. Wenn sie vorkommen, so geschieht es als Durchgänge oder Vorhalte zu übermässigen oder verminderten Intervallen.

Doppeltübermässige Prime und deren Umkehrungsintervall: verminderte Octave als Vorhalt zur grossen Terz oder kleinen Sexte:

87



als Durchgang zur verminderten Septime:

88

Alle seltenen Intervalle lassen sich im mehrstimmigen Satz um vieles leichter anbringen.

II. Die Intervalle als Vertreter der Accorde.

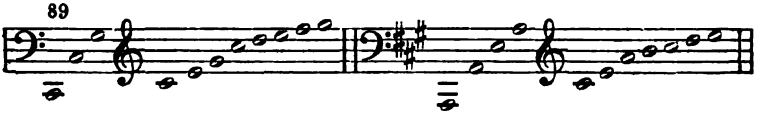
Der populär zweistimmige Satz, wie er in den, auf leichteste Ausführbarkeit berechneten, zweistimmigen Bearbeitungen von Volks-

Digitized by Google

Kinder- und Kirchenliedern für Schule und Haus angewendet wird, beruht ganz und gar auf der harmonischen Auffassung der Intervalle. Allerdings kommen hier nur die einfachsten harmonischen Verhältnisse in Betracht: die tonische Harmonie, die beiden Dominanten mit ihren Vertretern (vgl. Harmonielehre), die nächstliegenden Modulationen.

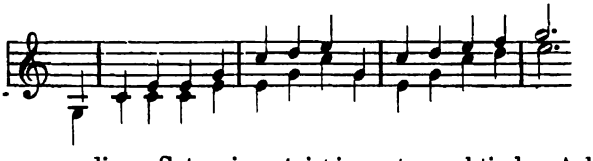
Der zweistimmige Satz der sogenannten Naturharmonie ist diesem nahe verwandt. Er beruht auf dem Tongehalt gewisser tonarmer Instrumente:

89



Er muss auf den Leitton und die Unterdominante verzichten:

90



Alles, was an diesen Satz erinnert, ist in contrapunktischen Arbeiten möglichst zu vermeiden.

Im contrapunktischen zweistimmigen Satz wird

1) die tonische Harmonie vertreten durch den Grundton, Grundton und Terz (und umgekehrt), Grundton und Quinte, auch durch Terz und Quinte;

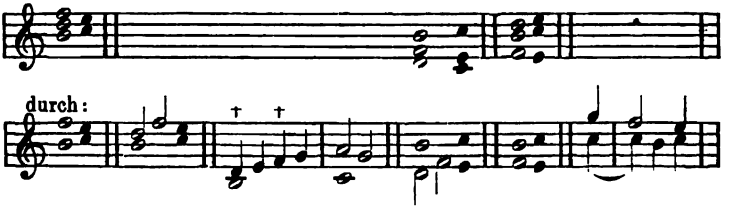
2) jeder Dreiklang durch zwei, ihm angehörende Töne;

3) die Dissonirenden Hauptaccorde werden vertreten durch ihre wesentlichen Intervalle, z. B.

der verminderte Dreiklang:

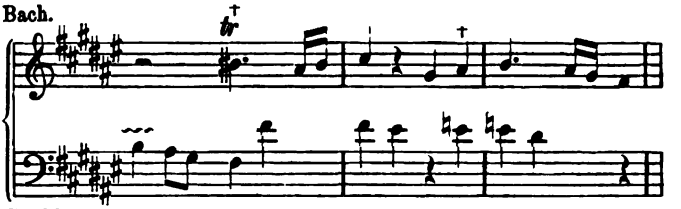
91

durch:



Digitized by Google

Bach.

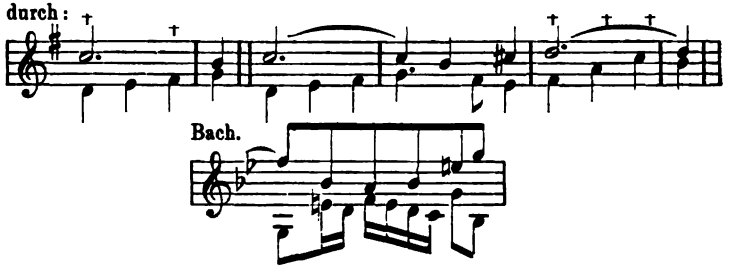


In Moll ebenso.

Der Dominantseptimen-Accord und seine Umkehrungen

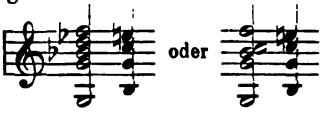
durch:

92

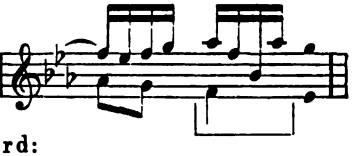


Bach.

harmonische Unterlage:

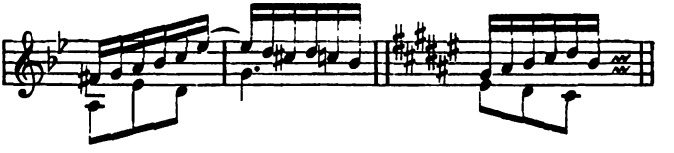


im ersten Falle: Nebenseptimenaccord — Dominantaccord, im zweiten Falle: Vorhalt — Dominantaccord.



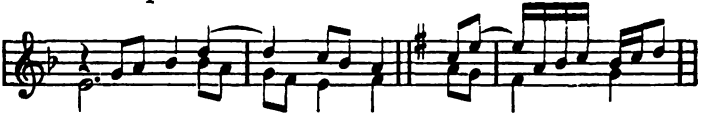
Der Nonenaccord:

93

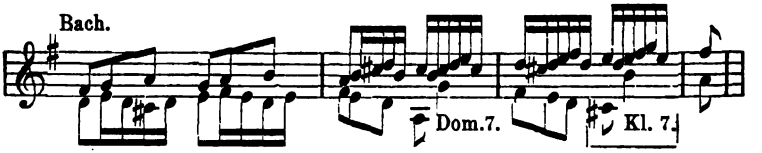


Der kleine Septimenaccord:

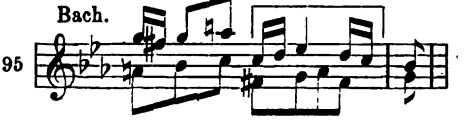
94



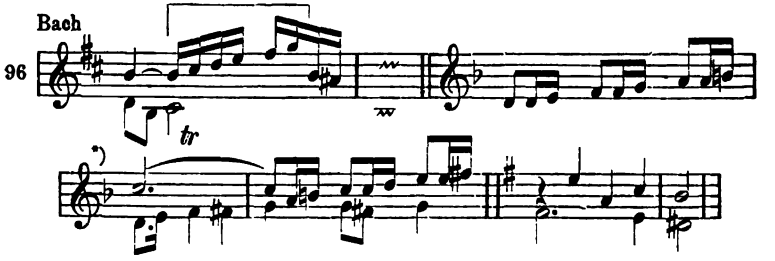
Digitized by Google



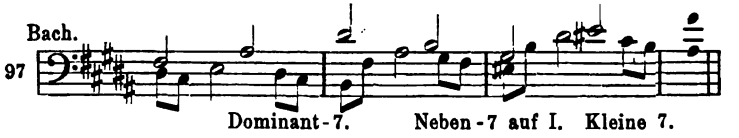
Der verminderte Septimenaccord:



4) Der Nebenseptimenaccord auf der Secunde.



Andere Nebenseptimenaccorde:



Diese Beispiele sollen den Stoff nicht etwa erschöpfen, sondern nur zur Anregung dienen.

Bilde harmonievertretende Intervallfortschreitungen in zweistimmigen Sätzchen.

Bilde zweistimmige Modulationen in alle Tonarten.

§ 2.

Die Behandlung der Singstimmen.

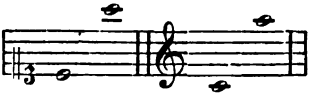
Auch die hier folgenden Bemerkungen sind im persönlichen Unterricht während der Bearbeitung der ersten Aufgaben nach und nach mitzutheilen, beim Selbstunterricht während dieser Arbeiten wiederholt nachzulesen.

*) Hier ist zweifelhaft, ob man einen Haupt- oder Nebenseptimenaccord zu substituiren hat.

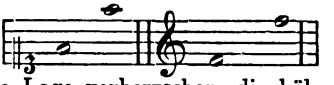
Digitized by Google

Die Grenzen des Umfanges der Chorstimmen (Solostimmen kommen hier nicht in Betracht) sind folgende:

Sopran:

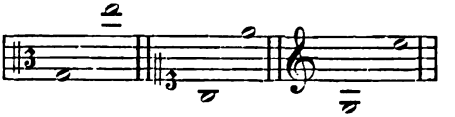
98 

Ungezwungen, ohne Ermüdung und in gleichmässigem Wohlklang bewegt sich der Sopran in der Lage:

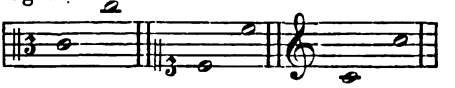
99 

Daher soll diese Lage vorherrschen, die höhere und tiefere nicht ohne Grund gebraucht werden.

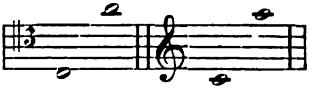
Alt:

100 

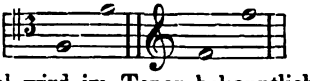
Vorherrschende Lage:

101 

Tenor:

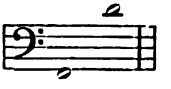
102 

Vorherrschende Lage:

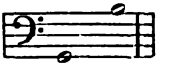
103 

Der Violinschlüssel wird im Tenor bekanntlich (Elementarlehre) eine Octave tiefer gelesen.

Bass:

104 

Vorherrschende Lage:

105 

Die Grenzen der Rhythmik ergeben sich von selbst aus der Natur des gesungenen Wortes. In der Zeit vor der selbständigen Ausbildung der Instrumentalmusik, pflegte man der Chorstimme häufig Passagen in kleinen Noten zu geben. Durch Bach's und Händel's Werke ist

Digitized by Google

dieses Verfahren verewigt worden. Diese Meister bedurften desselben, wenn sie auf eine wesentliche Eigenthümlichkeit der Musik, die lebhafte Figuration, nicht verzichten wollten. Seit aber die selbständige Instrumentalmusik in dieser Hinsicht weit über das durch den Chorgesang Erreichbare hinausgegangen ist, hat die Vocalmusik, im Chorgesang, diese Art der Figuration aufgegeben, welche jetzt mit Recht für veraltet gilt. Wo aber einmal eine sehr lebhafte, passagenartige Bewegung der Chorstimmen eintritt, muss sie sich mit den natürlichen Gesetzen der musikalischen Declamation oder den aesthetischen Bedingungen des Ausdrucks im Einklang befinden. (Solche Stellen findet man besonders in der modernen Oper.) Die grössere Ruhe der modernen Gesangsrhythmik ist also kein Mangel, sondern ein Vorzug, welcher aus dem erhöhten Bewusstsein des Gegensatzes zwischen Vocal- und Instrumentalmusik hervorgeht.

Dasselbe gilt von der harmonischen Modulation im Chorsatz, welche ebenfalls mit der in der Instrumentalmusik nicht rivalisiren kann.

In Bezug auf die Intervalle der einzelnen Stimmen lassen sich folgende allgemeine Regeln aufstellen:

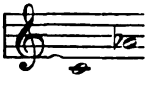
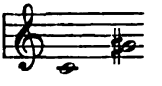
1) Leicht zu treffen sind die diatonischen Intervalle der Durtonleiter,

die Quinte und Sexte abwärts etwas schwerer als dieselben Intervalle aufwärts;

die kleine Septime aufwärts etwas weniger leicht; noch weniger dieselbe abwärts;

die grosse Septime aufwärts und abwärts am wenigsten leicht.

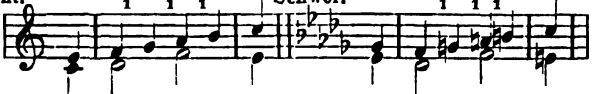
2) Die übrigen Intervalle sind im allgemeinen schwer zu treffen. Erleichterung bieten die unter 3) folgenden Fälle. Die übermässige Quinte ist in allen Fällen schwer zu treffen. Bei sehr complicirten Intervallfortschreitungen bedienen sich die Sänger der enharmonischen Verwechselung (s. Elementarlehre), und singen z. B.

106  statt 

Chromatische Halbtöne sind schwer, während diatonische leicht sind. Dasselbe gilt von den Ganztönen, deren Aufeinanderfolge ausserhalb der diatonischen Tonleiter, sehr schwer ist.

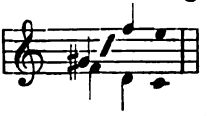
Digitized by Google

107 Leicht. Schwer.



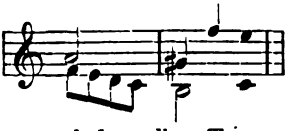
3) Verhältnissmässig leicht zu treffen ist jeder Ton, der in dem unmittelbar vorhergehenden Zusammenklange enthalten war:

108



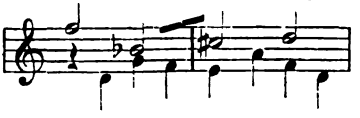
in demselben leicht harmonisch ergänzt werden kann:

109



oder in derselben Tonart und demselben Tongeschlechte heimisch ist:

110



§ 3.

Die zweistimmige Nachahmung.

Der eigentlich contrapunktische Stil, welcher auf der selbständigen Ausbildung der Einzelstimme beruht, wird in der modernen Musik fast immer durch die Nachahmung hervorgerufen. Das Wesen der Nachahmung besteht in der unmittelbaren Wiederholung eines von einer Stimme vorgetragenen Themas durch eine andere Stimme. Die Nachahmung kann in jedem beliebigen Intervall geschehen, geschieht aber meist in Quarte, Quinte oder Octave.

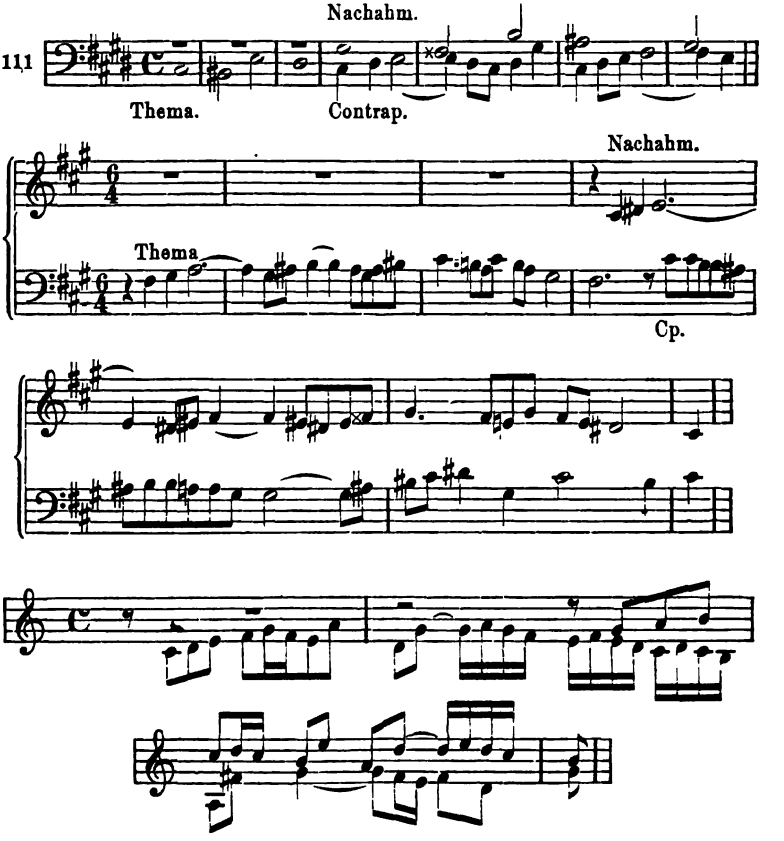
Die Stimme, welche das Thema vorgetragen hat, contrapunctirt, während die andere Stimme nachahmt. Dieser Contrapunkt (in der Fuge Gegensatz genannt) soll sowohl das Thema angemessen fortsetzen, als auch — hauptsächlich — mit der Nachahmung ein gutes Ensemble bilden. Es ergeben sich daraus folgende allgemeine Regeln:

1) Der Contrapunkt soll sich dem Thema, dessen Fortsetzung er bildet, angemessen und natürlich anschliessen. Zu diesem Zweck soll er — im Allgemeinen — nicht sofort in eine ganz fernliegende rhythmische Figuration, auch nicht in eine ganz andere Stimmlage, endlich auch nicht in eine ganz neue Modulationsweise übergehen.

Digitized by Google

(Zu der letzten Rubrik zählt z. B. die Fortsetzung eines diatonischen Themas durch einen chromatischen Contrapunkt und umgekehrt; plötzliche Häufung oder Aufhebung der Modulation.) Berechtigte Ausnahmen kommen natürlich vor, und sind nach diesen Regeln als solche zu erkennen und zu beurtheilen, innerhalb dieses Cursus aber nicht nachzuahmen.

2) Der Contrapunkt soll gegen das Thema in rhythmischem Gegensatz stehen, die längeren Töne seinerseits durch kürzere beleben, umgekehrt den kürzeren Tönen möglichst längere entgegensetzen; die etwa vorkommenden Bindungen des Themas hervorheben (möglichst zu dissonirenden Bindungen machen), umgekehrt Bindungen anbringen, wo sie dem Thema fehlen. Hier einige Beispiele von Bach:



Digitized by Google

Erste Aufgabe.

1) Bilde zweistimmige Nachahmungen: Thema, Nachahmung und Gegensatz, in verschiedenen Intervallen, vorzugsweise aber in Quarte und Quinte (Tonica und Dominante, Dominante und Tonica). Zu jedem Thema sind mehrere Gegensätze zu liefern. Jede Nachahmung ist in der Ober- und Unterstimme mit mehreren Gegensätzen auszuführen. (Muster umstehend S. 28).

2) Bilde zu den vorstehend gegebenen Themen und anderen aus dem wohltemperirten Klavier von Seb. Bach Nachahmungen und zahlreiche Gegensätze, und vergleiche sie mit denen Bach's.

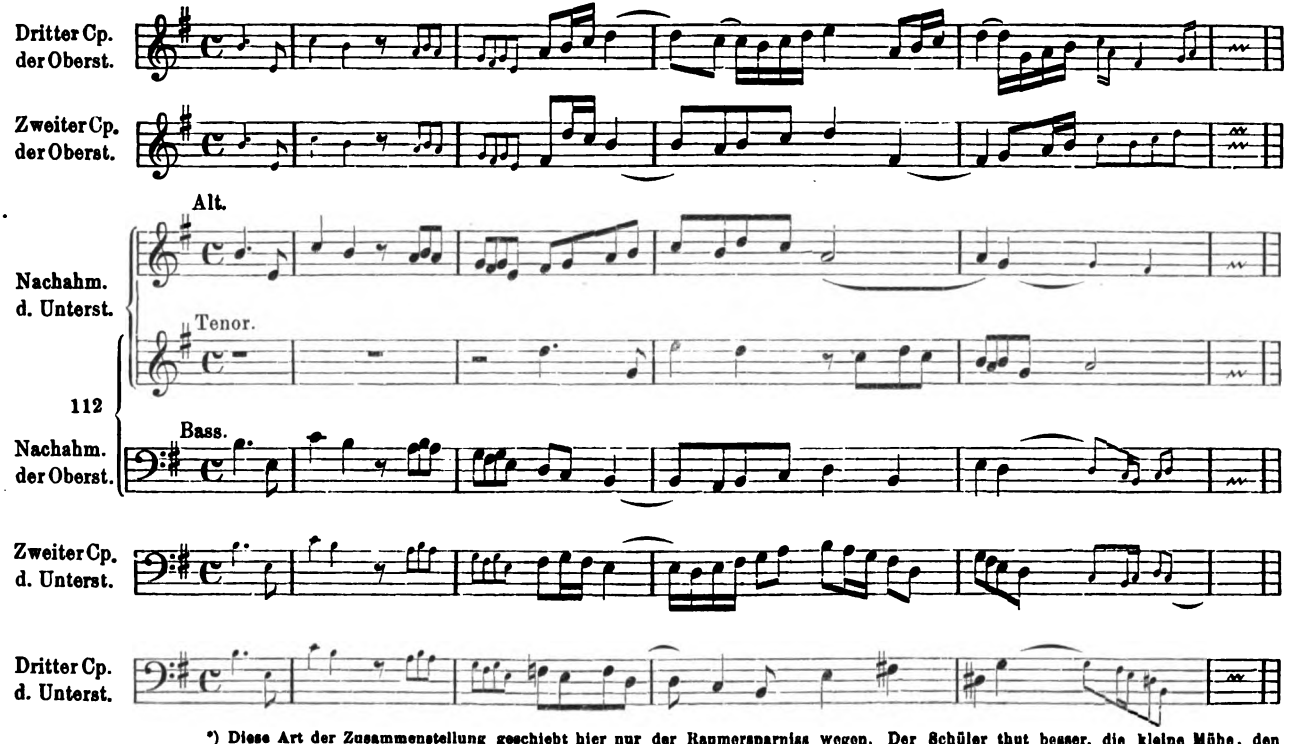
Zu vermeiden sind dabei solche Themata, welche entschieden den Charakter der Instrumentalmusik haben.

Die Arbeiten sind für Vocalsatz, partiturmässig mit Gebrauch der Gesangschlüssel auszuführen. Dass hier von diesem Verfahren Abstand genommen werden musste, hat lediglich seinen Grund in der Nothwendigkeit der Raumersparniss.

Diese erste Aufgabe und die beiden folgenden sind die wichtigsten der ganzen Lehre vom Contrapunkt im freien Satz, und müssen in zahlreichen Ausarbeitungen gelöst werden. Einige hundert Beispiele sind nicht viel.

Das Thema kann mit jedem beliebigen Ton beginnen, beginnt aber meist mit Tonica oder Dominante.

Digitized by Google



*) Diese Art der Zusammenstellung geschieht hier nur der Raumersparniss wegen. Der Schüler thut besser, die kleine Mühe, den ganzen Satz immer von neuem zusammenzuschreiben, nicht zu scheuen. Seine Arbeiten ordnen sich dadurch übersichtlicher. Diese Uebersichtlichkeit ist aber von um so grösserer Bedeutung, als alle jetzigen Arbeiten des Schülers später, bis in die höchsten Aufgaben dieses Cursus, Verwendung finden, soweit sie als gelungen bezeichnet werden dürfen Die gleiche Arbeit ist ad 2) mit Bach'schen Themas zu machen, was hier ebenfalls der Raumersparniss halber nicht geschieht.

Digitized by Google

§ 4.

Tonale Imitation.

Tonale Imitation ist eine Imitation in der Quarte oder Quinte welche, zu Gunsten der Einheit der Tonart, gewisse Intervalle des Themas in der Nachahmung verändert.

Die tonale Nachahmung tritt also nur da ein, wo die bisherige Art der Nachahmung der Einheit der Tonart widerspricht. Besonders ist dies der Fall, wenn ein Thema in die Oberdominanttonart modulirt, die Nachahmung also in die Dominante der Dominante führen würde, man also im Begriff wäre, in die triviale Modulation durch den Quintenzirkel zu gerathen.

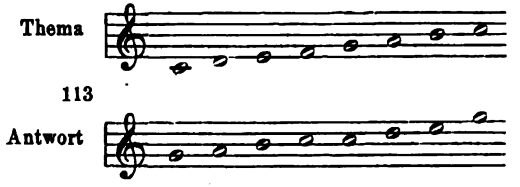
Das Schema der tonalen Imitation ist folgendes für diatonische Themata:

Stufen der Tonart.

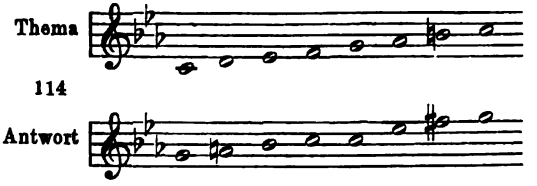
Thema: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

Antwort: 5. 6. 7. 1. 1. 2. 3.

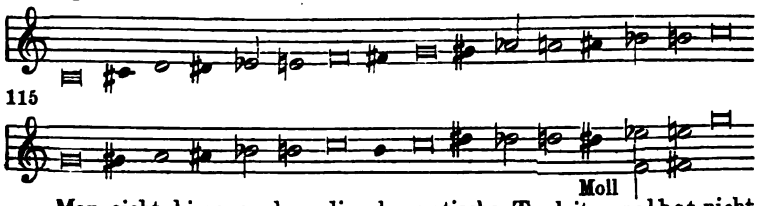
in Noten: Cdur



Cmoll.



Das Schema der tonalen Imitation für chromatische Themata ist folgendes:



Man sieht hieraus, dass die chromatische Tonleiter selbst nicht

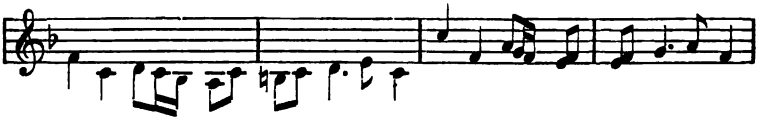
Digitized by Google

streng tonal beantwortet werden kann, weil sie in der Nachahmung beim Eintrittt der Quinte eine Unterbrechung erleiden würde.

Im Gegensatz zur tonalen Beantwortung heisst die andere Art, welche die Intervalle des Themas durchgängig beibehält, real oder intervallgetreu.

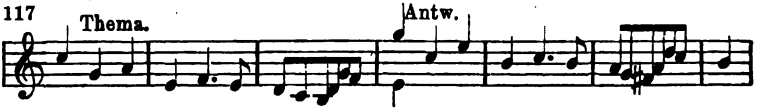
Schliesst das Thema in der Tonart der Dominante, so ergibt obiges Schema der tonalen Imitation den Schluss der Antwort in der Tonica, wodurch die Einheit der Tonart hergestellt ist.

116 Dominante Tonica.



Schliesst das Thema in der Tonica, so schliesst die Antwort auf dieselbe Art in der Dominante, und zwar fast immer realiter.

117 Thema. Antw.



Um diesen Schluss herbeizuführen muss man also die strenge Tonalität der Antwort aufgeben. Dies kann auch um anderer melodischer Vortheile willen geschehen, und bilden sich so Antworten, die theils real, theils tonal sind.*)

118

Der allgemeine Zweck der tonalen Beantwortung ist also das Aufrechterhalten der ersten Tonart, sei es, um ein triviales Hinundhermoduliren zu vermeiden, sei es, um Thema und Antwort in das Verhältniss von Vordersatz und Nachsatz einer geschlossenen Periode zu bringen. Die gegebenen Regeln enthalten die Grundzüge der Ausführung. Jeder einzelne Fall bietet besondere Bedingungen, welche dem Geschmack des Schülers anheimgegeben sind.

Zweite Aufgabe.

1) Bilde zahlreiche Imitationssätze mit tonaler Antwort nach den obigen Schematen und Bemerkungen.

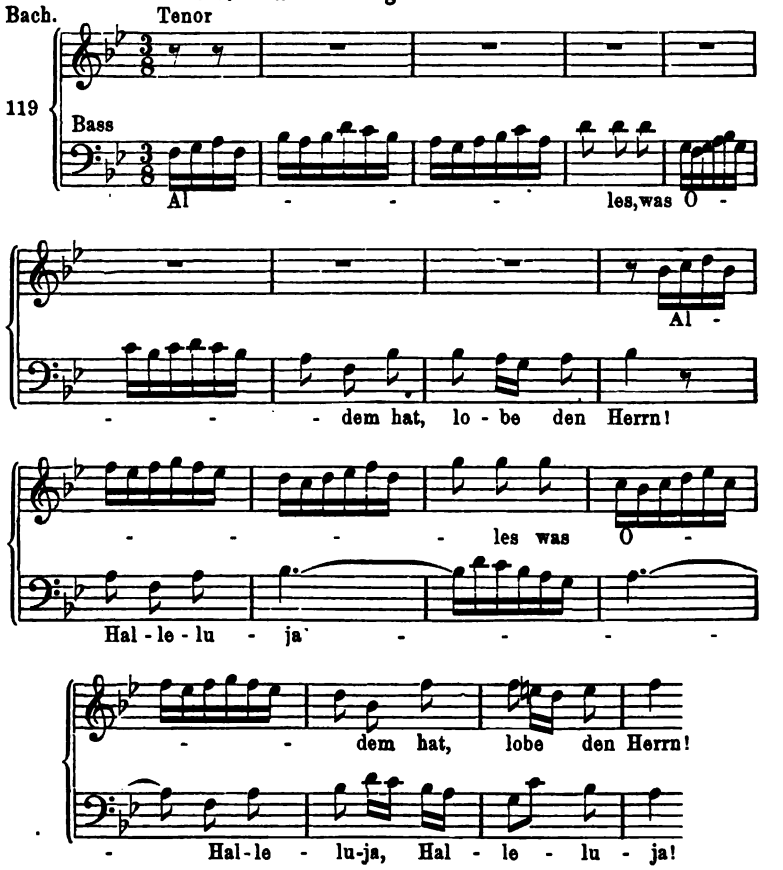
*) Vgl. über die tonale Beantwortung in den Kirchentonarten des Verf. Lehrbuch: „Der strenge Satz in der mus. Komp. Berlin. Carl Habel".

Digitized by Google

Jeder auf diese Art gewonnene Satz ist geeignet den Anfang einer Fuge zu bilden.

2) Bilde zu sämmtlichen Fugenthematen des wohltemperirten Klaviers tonale Antworten und vergleiche sie mit denen Bach's. Ausgeschlossen hiervon sind natürlich diejenigen Antworten, die der Schüler etwa auswendig weiss.

Muster. Zweistimmige tonale Imitation.



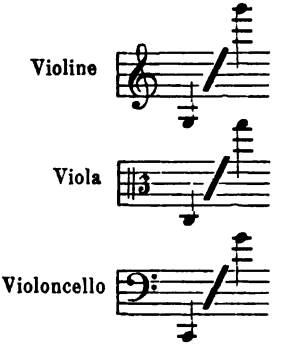
§ 5.

Zweistimmige instrumentale Imitation.

Die grössere Freiheit der Modulation und Figuration in der Instrumentalmusik macht es nöthig, diese in den Kreis unserer Uebungen

Digitized by Google

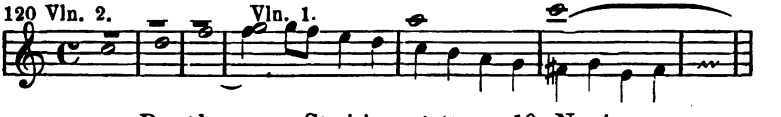
hereinzuziehen. Besonders ist es der Satz für Streichquartett, Orgel und Klavier. Die Bekanntschaft mit diesen drei Organen, soweit dieselbe hier erforderlich ist, kann wohl aus der praktischen Musikbildung des Schülers vorausgesetzt werden. Für die Uebungen mit dem Streichquartett setzen wir vorläufig folgenden Umfang der Instrumente fest:



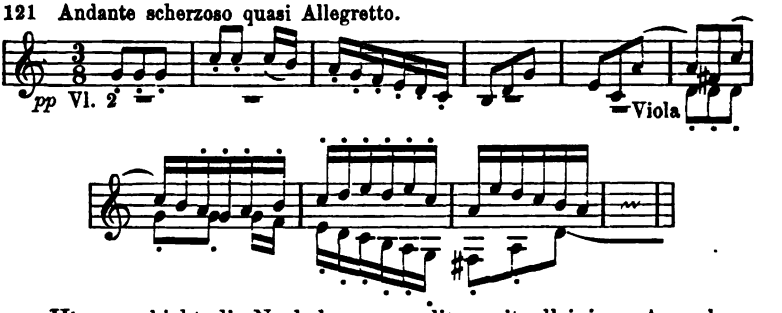
Hier folgen einige Beispiele aus Meisterwerken, die dem Schüler nicht nur als Vorbild, sondern auch zur Anregung der Phantasie dienen mögen.

Muster.

Mozart. Gr. Cdursinfonie.



Beethoven. Streichquartett op. 18, Nr. 4.



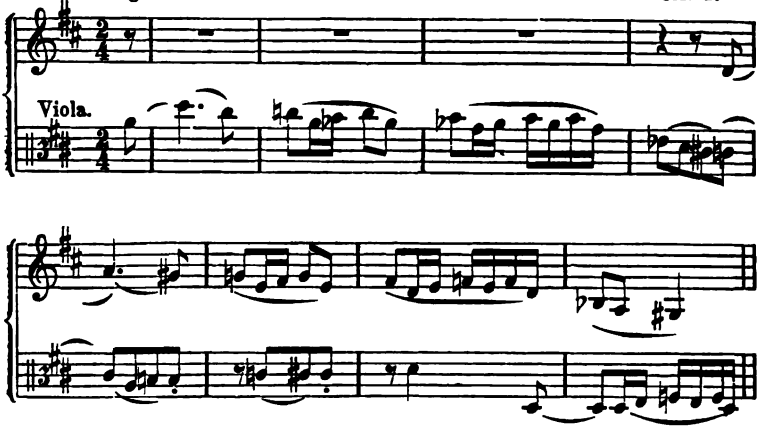
Hier geschieht die Nachahmung realiter mit alleiniger Ausnahme der Note *f*, Takt 7, welche genau genommen *fis* heissen müsste. Uebrigens beschränkt sich die Nachahmung auf die ersten vier Takte.

Digitized by Google

Beethoven. Str. Qr. op. 95.

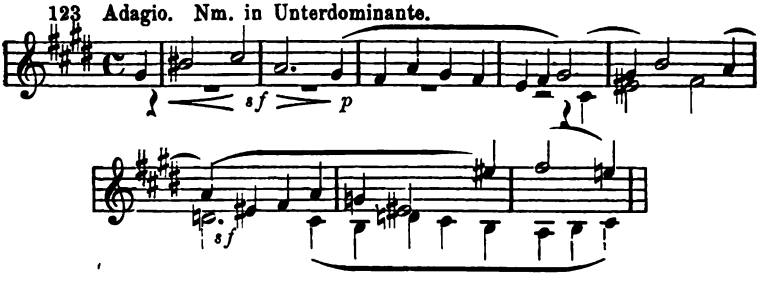
122 Allegretto.

Viol. 2.



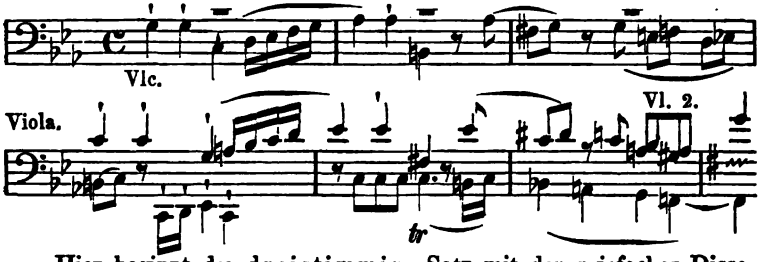
Beethoven. Cismollquartett.

123 Adagio. Nm. in Unterdominante.



124

Mozart. Cmollfuge.

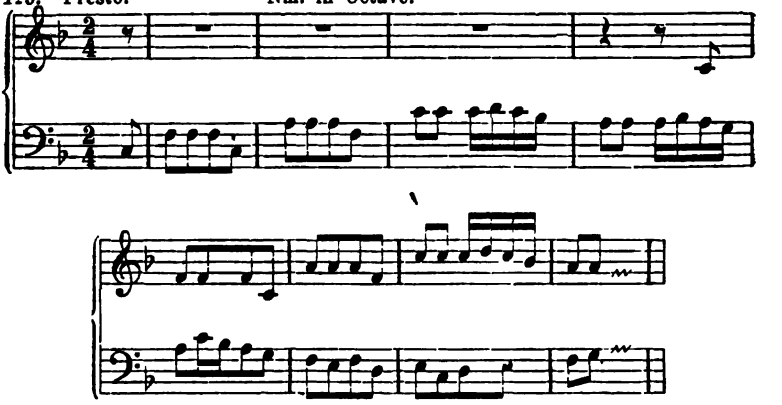


Hier beginnt der dreistimmige Satz mit der zwiefachen Dissonanz einer frei eintretenden kleinen, und vorbereiteten grossen Secunde, f, fis, g.

Digitized by Google

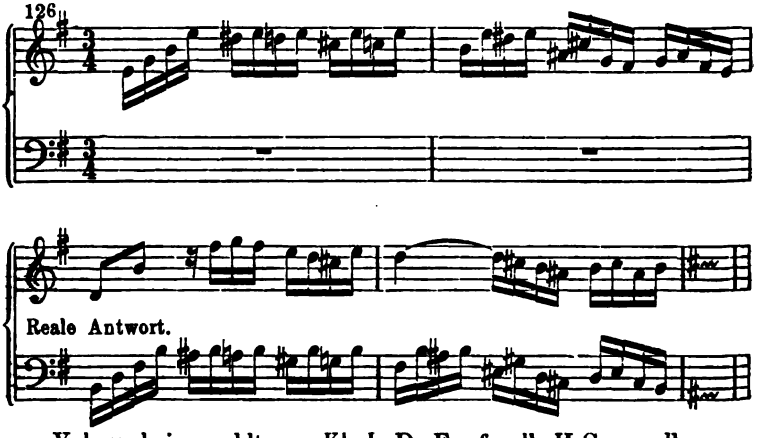
Beethoven. Sonate op. 10.

125. Presto. Nm. in Octave.



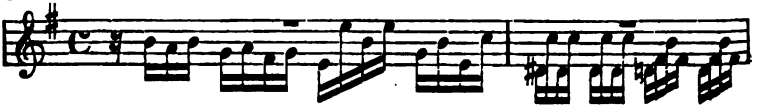
Zahlreiche Musterbeispiele bieten die Streichquartetten von Haydn in reizendster Mannigfaltigkeit der Stimmung, wie der Technik. Wie auf jedem Gebiet des Contrapunktischen Stils, finden wir hier die geist- und lebensvollsten Beispiele in den Compositionen Bach's für Orgel, Clavier- und Orchesterzusammenstellungen. Hier zwei Clavierthemen:

126.

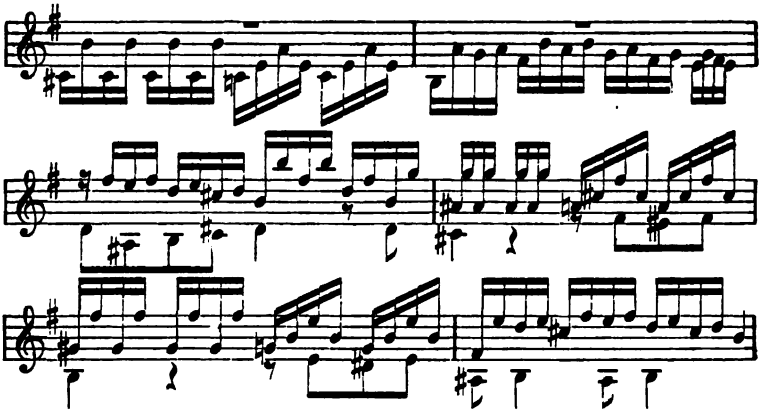


Vgl. auch im wohltemp. Kl. I. D, Es, fmoll, II G, amoll.

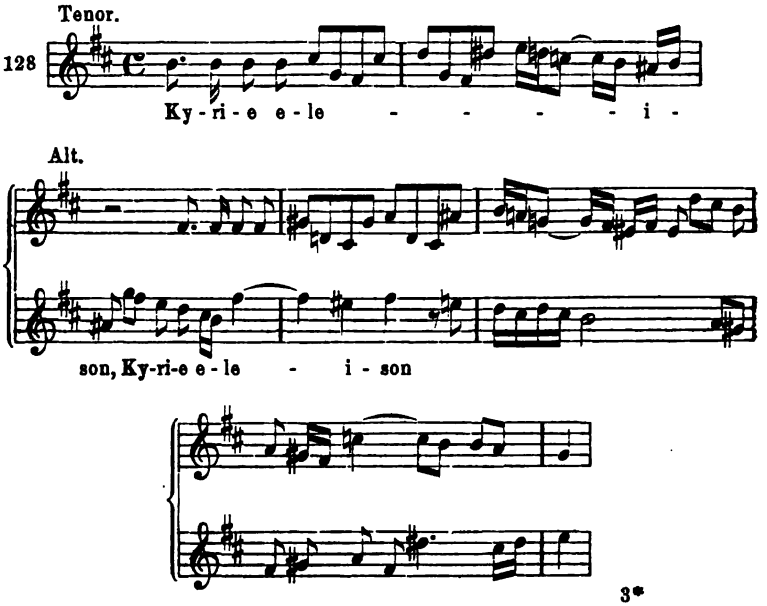
127



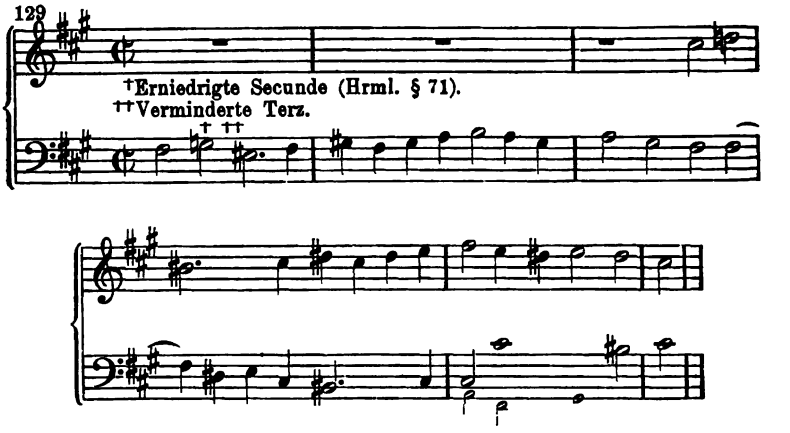
Digitized by Google



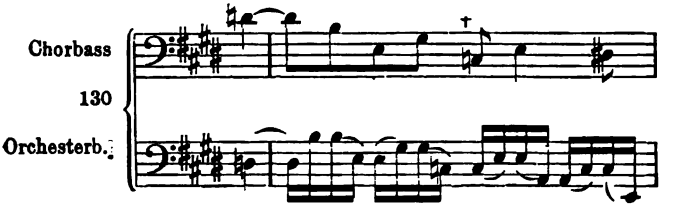
In technisch-musikalischer Beziehung stehen die Compositionen für Gesang und Begleitung zwischen dem reinen Vocalsatz und dem reinen Instrumentalsatz. Man darf in diesen den Gesangstimmen schon etwas grössere Schwierigkeiten bieten, weil sie durch das tonsichere Instrumentale gestützt werden. Ziemlich ausgedehnten Gebrauch macht Bach von dieser Freiheit in folgenden beiden Themen der Hmollmesse:



Digitized by Google



Beiläufig sei hier erwähnt, dass das schwierige und seltene Intervall der übermässigen Quinte (S. 24) in dem Schlussgesang des ersten Theiles der Matthäus-Passion in der Bassstimme durch die anticipirenden Töne des Orchesterbasses bedeutend erleichtert wird.



Dritte Aufgabe.

1) Bilde nach diesen Mustern zweistimmige instrumentale Imitationen mit besonderer Rücksicht auf Modulation, Chromatik und Figuration, vorzugsweise tonal.

2) Bilde zu den oben (Nr. 120 bis 129) gegebenen Themen Nachahmungen und Gegensätze.

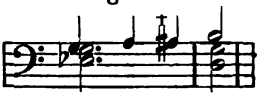
§ 6.

Der dreistimmige Satz.

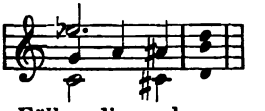
Auch im dreistimmigen Contrapunkt muss die erste Sorge des Schülers immer auf den natürlichen Fluss der Stimmen gerichtet sein, nicht aber auf möglichste Vollständigkeit der Harmonie. Diese Rücksicht ist vielmehr ganz nebensächlich, und kann leicht zu Ungeschicklichkeiten in der Bewegung der einzelnen Stimmen führen.

Digitized by Google

Harmonische Combinationen und Modulationen sind natürlich im dreistimmigen Satze viel leichter herzustellen als im zweistimmigen. Auch gelingt es hin und wieder den Kreis der Intervalle hier noch zu erweitern. So ist die doppelt übermässige Quarte im dreistimmigen Satz schon möglich:

131 

auch die doppelt verminderte Quinte:

132 

(Doch ist in beiden Fällen die enharmonische Umschreibung (aïs=b) mindestens ebenso gut).

Im dreistimmigen Satz kann man sich schon eher einmal zwischen zwei Stimmen eine grade Bewegung in Quinte und Octave oder einen Einklang gestatten. (Vgl. Muster Nr. 133, Takt 8, 5 und 6).

Bilde in dreistimmigen Sätzchen Combinationen, welche die, § 1 aufgestellten Intervalle und einige doppelt veränderte enthalten, in den dort aufgezählten verschiedenen Eigenschaften.

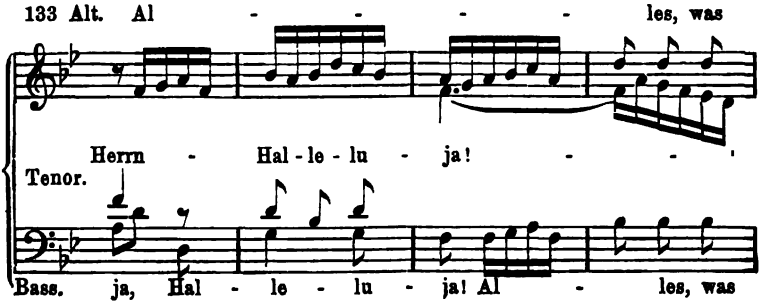
§ 7.

Dreistimmige Imitation.

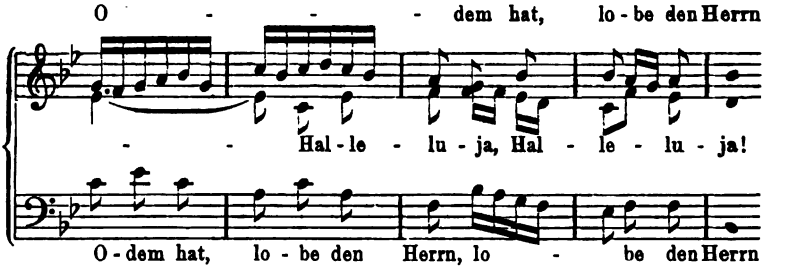
Bei der Imitation zu drei Stimmen tritt

1) wenn sie tonal ist, die dritte Stimme in der Octave der ersten Stimme ein, ausnahmsweise in der Octave der zweiten Stimme. (Vgl. Wohltemp. Klav. I, 1.)

Muster, anschliessend an Nr. 119.

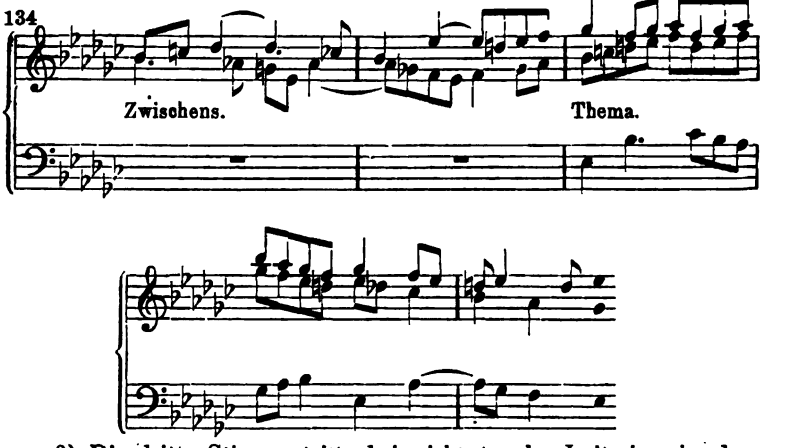


Digitized by Google



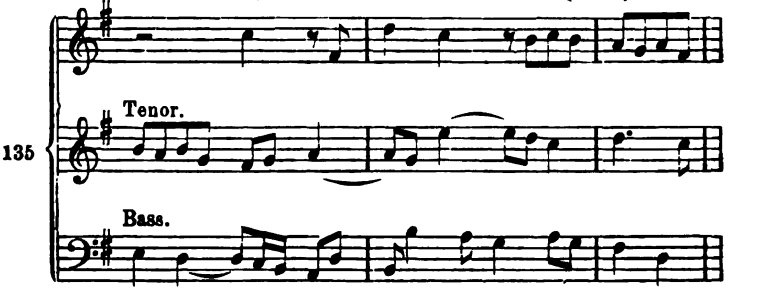
2) Der Eintritt der dritten Stimme wird durch einen kleinen Zwischensatz verzögert:

Muster, anschliessend an Nr. 1—2.



3) Die dritte Stimme tritt, bei nicht tonaler Imitation, in dem gleichen oder einem beliebigen anderen Intervall, nach Ablauf der zweiten Stimme sofort oder verzögert ein:

Alt. **Muster, anschliessend an Nr. 112** (S. 28).



Digitized by Google

Vierte Aufgabe.

1) Vervollständige wohlgelungene zweistimmige Imitationen der ersten Aufgaben zu dreistimmigen, besonders tonalen.

2) Bilde dreistimmige Imitationen, ebenfalls vorzugsweise tonale.

Neu ist bei dieser Aufgabe die Bildung des dreistimmigen Satzes, d. h. der Contrapunkt der beiden zuerst eingetretenen Stimmen zu der neu hinzutretenden dritten.

Jede dreistimmige tonale Imitation ergibt den Anfang (erste Durchführung) einer dreistimmigen Fuge.

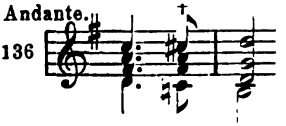
Diese Aufgabe ist zunächst in zahlreichen Ausarbeitungen für Chorgesang (ohne Text) zu lösen, alsdann in geringerer Zahl für Streichinstrumente, wobei wieder Chromatik, Modulation und Figuration zu beachten sind.

§ 8.

Der vierstimmige Satz.

Hinsichtlich des Verhältnisses der Harmonik zur Stimmführung gilt vom vierstimmigen Satz ganz dasselbe wie vom dreistimmigen.

Die seltneren Intervalle sind im vierstimmigen Satz noch leichter anzubringen als im dreistimmigen. Schönes Beispiel einer übermässigen Prime von Haydn:



In Bezug auf grade Bewegung in Quinte und Octave herrscht hier noch grössere Freiheit als im dreistimmigen Satz.

Bilde die selteneren Intervalle in vierstimmigen Sätzchen.

§ 9.

Die vierstimmige Imitation.

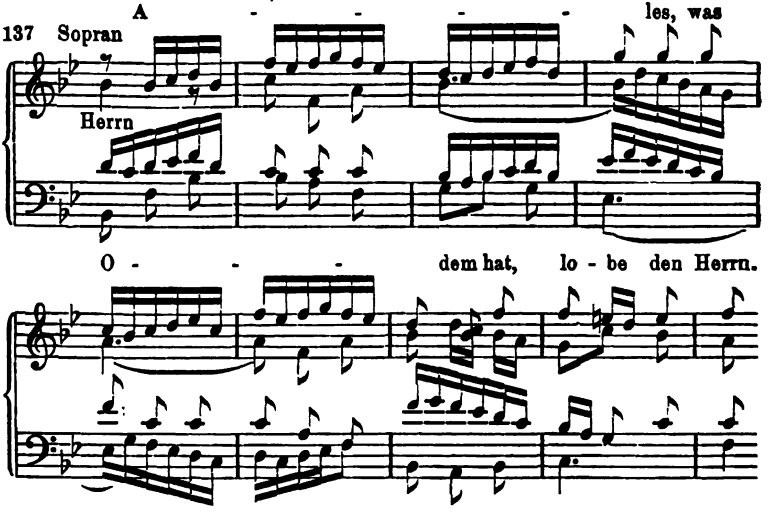
1) Tonal. Jede dreistimmige tonale Imitation wird zu einer vierstimmigen dadurch, dass die vierte Stimme in der Octave der zweiten hinzutritt.

Digitized by Google

In dem Ausnahmefall, wo die dritte Stimme in der Octave der zweiten eintrat, tritt die vierte in der Octave der ersten ein. (Vgl. Wohltemp. Klav. I, 1.)

Jede vierstimmige tonale Imitation stellt die erste Durchführung einer vierstimmigen Fuge dar.

Muster, anschliessend an Nr. 133.



2) Auch der Eintritt der vierten Stimme kann durch einen Zwischensatz verzögert werden, wie z. B. in der Bmollfuge II, 22 der wohltemp. Klav. und anderen.

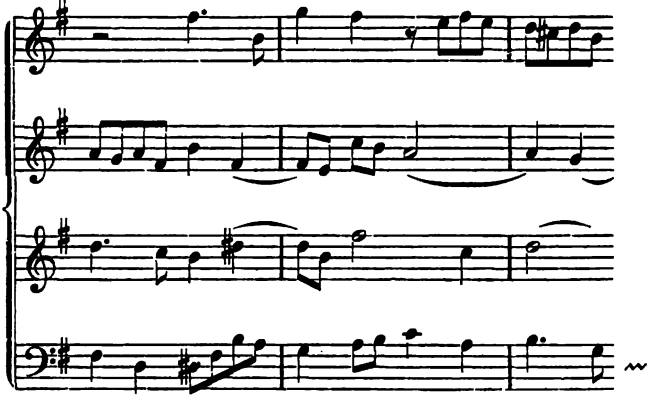
3) Die Imitation in gleichen oder beliebig verschiedenen Intervallen findet sich häufig in den späteren Durchführungen der Fugen. Doch werden auch hier die Nachahmungsintervalle der Quarte und Quinte, wenn auch nicht grade in tonaler Weise, sehr bevorzugt. *Indessen kann man jede solche vierstimmige Imitation als eine der späteren Durchführungen einer Fuge betrachten, und als solche später verwenden.*

Das folgende Notenbeispiel beginnt mit dem letzten halben Takt von Nr. 135.

Digitized by Google

Muster, anschliessend Nr. 135.

138



Fünfte Aufgabe.

1) Vervollständige zahlreiche tonale Imitationen der vorigen Aufgabe zu vierstimmigen tonalen Imitationen.

2) Bilde einige neue derartige vierstimmige Imitationen.

3) Bilde einige nicht tonale Imitationen in beliebigen, gleichen oder verschiedenen Intervallen.

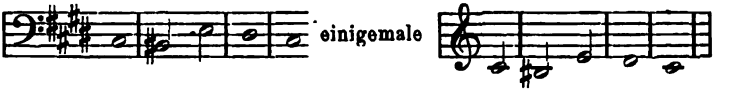
Auch diese Arbeit ist zunächst in zahlreichen Beispielen für Chorgesang auszuführen, dann in einzelnen für Streichquartett. Es ist gut, über jedes Thema mehrere Imitationssätze zu machen. Auch dürfen die Themata zum Theil Bach'schen Fugen entlehnt werden.

§ 10.

Freiheiten der Imitation.

1) Der erste Ton darf verkürzt oder verlängert werden. So beantwortet Bach das Thema:

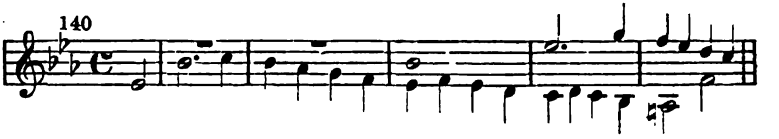
139



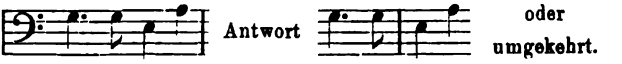
Digitized by Google

In dem folgenden Beispiel verlängert die Antwort den ersten Ton:

140

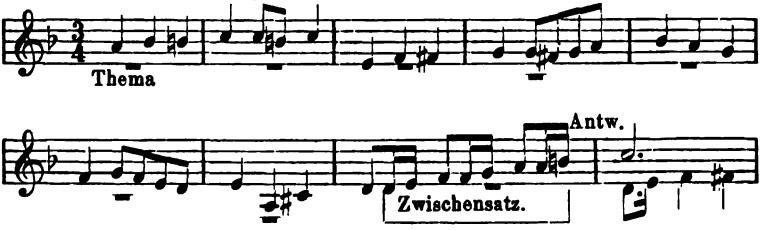


Metrische Verschiebung, sofern nur guter Takttheil gut, und schlechter schlecht bleibt, ist als regelmässig zu betrachten. Z. B.:



2) Auch schon zwischen Thema und erster Nachahmung kann ein kleiner Zwischensatz eingeschoben werden, wie wir ihn vor der zweiten und dritten schon kennen.

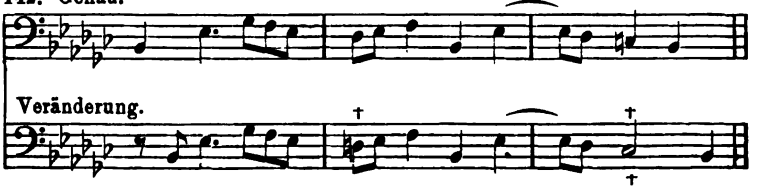
141 Bach. Chrom. Fant.



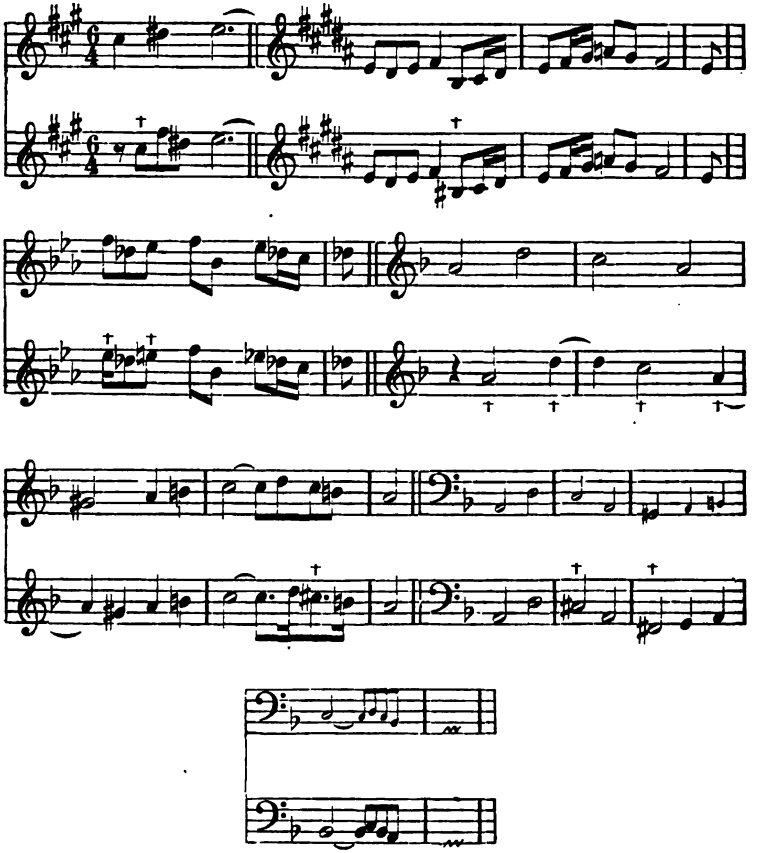
3) Kleine tonische und rhythmische Veränderungen sind überhaupt zulässig, sofern sie die Erkennbarkeit des Themas nicht beeinträchtigen. In Fugen finden sich solche in der ersten Durchführung selten, in den folgenden häufig.

Hier einige Beispiele tonischer und rhythmischer Varianten; die ersteren über, die letzteren unter den Noten bezeichnet:

142. Genau.



Digitized by Google



Diese kleinen Veränderungen, welche grade die ersten Töne am häufigsten treffen, machen grosse Aufmerksamkeit nöthig beim Bestimmen der Anführungen des Themas in den Fugen der Meister.

Tonische Varianten sind häufig mit Modulation und Wechsel des Tongeschlechts verbunden. Doch beschränken sich die Grossmeister der Fuge meist auf die naheliegenden Beziehungen.

In zahlreichen Fugen von Seb. Bach tritt das Thema nur in den beiden Gestalten der ersten Durchführung, wenn auch mit gelegentlichen kleinen Veränderungen, auf, — wie in den Arbeiten zum strengen Satz. In den Arbeiten zur folgenden Aufgabe möge der Schüler gelegentlich einen ausgedehnteren Gebrauch von den Zwischensätzen machen.

Digitized by Google

Sechste Aufgabe.

Bilde, unter Anwendung der hier gegebenen Freiheiten, mit schon früher verarbeiteten Themen vierstimmige Imitationen.

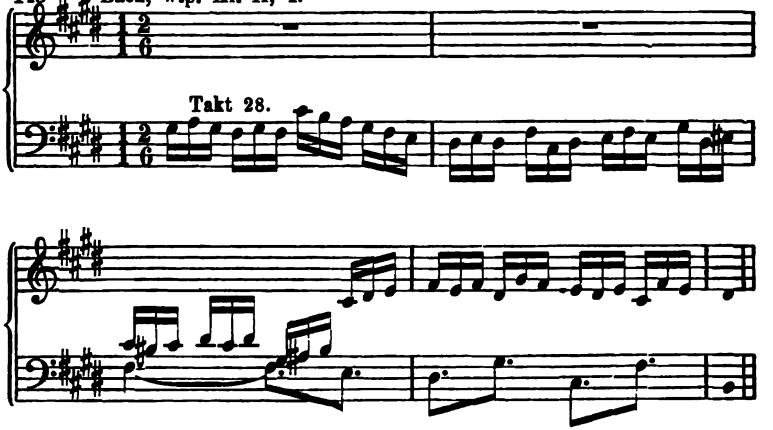
Jede dieser Arbeiten kann als eine der späteren Durchführungen einer Fuge gelten.

§ 11.

Besondere Arten der Imitation.

1) Die Nachahmung in der Gegenbewegung, durch welche die Richtung der Melodie Ton für Ton verkehrt wird, findet sich sehr häufig:

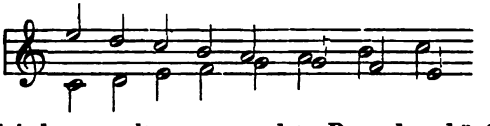
143 Bach, wtp. Kl. II, 4.



Strenge Gegenbewegung ergibt in der Durtonart das Schema:

1 2 3 4 5 6 7 1
3 2 1 7 6 5 4 3

144

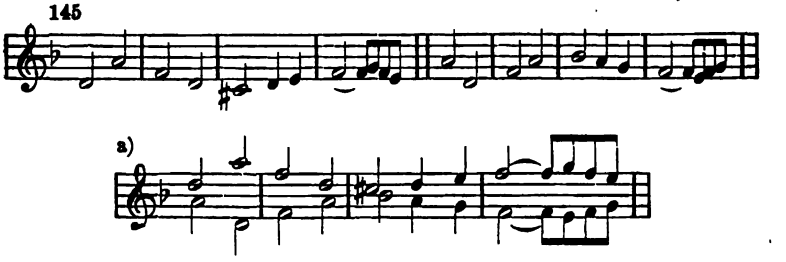


Diese wird indessen selten angewendet. Besonders häufig wurden Melodien welche auf dem gebrochenen Moll-Accord beruhen, und die Sexte und Septime der Tonart berühren, — und zwar Sexte immer abwärts, die Septime aufwärts fortschreitend, — zur Ge-

Digitized by Google

genbewegung benutzt, z. B. das Thema, welches der Kunst der Fuge zu Grunde liegt:

145

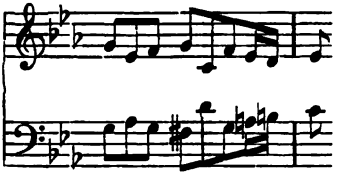


Bei a) sieht man leicht, dass solche Themen, mit Unterstützung wenigstens einer Hülfsstimme, (welche die Quarte deckt,) in der Gegenbewegung sich selbst zum Contrapunkt dienen können.

Aehnlich sind die hier mitgetheilten Themen unter Nr. 1, 124, und die meisten der so zahlreichen Themata, deren Hauptintervall die verminderte Septime ist.

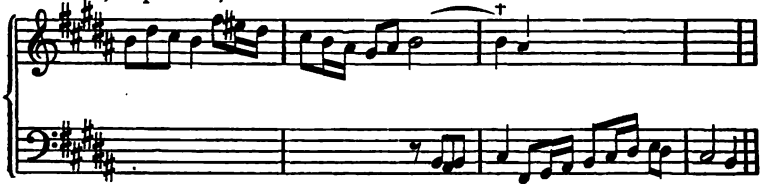
Tonische Freiheiten sind bei der Gegenbewegung häufig.

146



rhythmische selten, weil sie leicht zur Unkenntlichkeit führen.

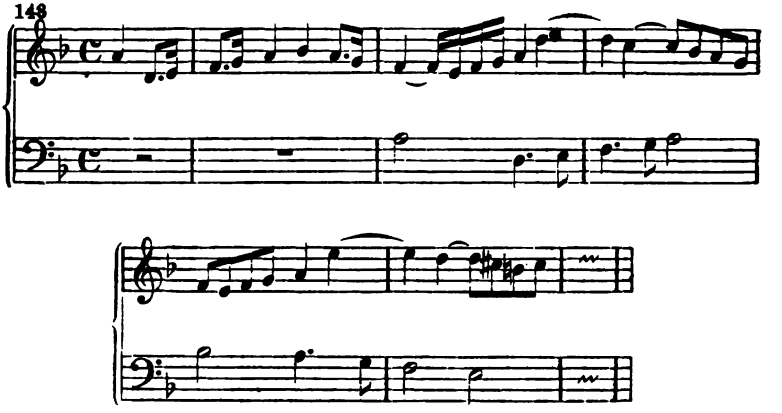
147 Bach, wtp. Kl. I, 23.



2) Die Nachahmung in der Vergrösserung, Darstellung der Melodie in höheren Notengattungen, ist ebenfalls nicht selten, wiewohl nicht so häufig, wie die vorige.

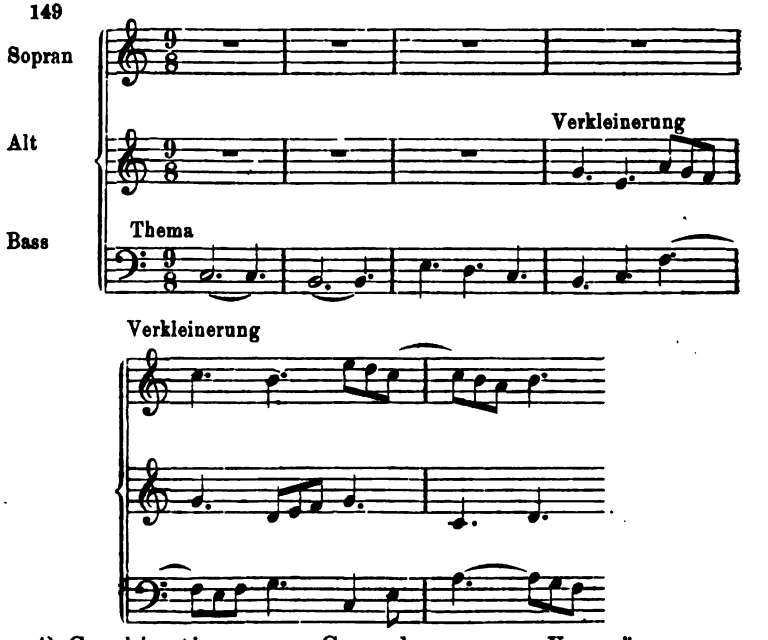
Digitized by Google

148



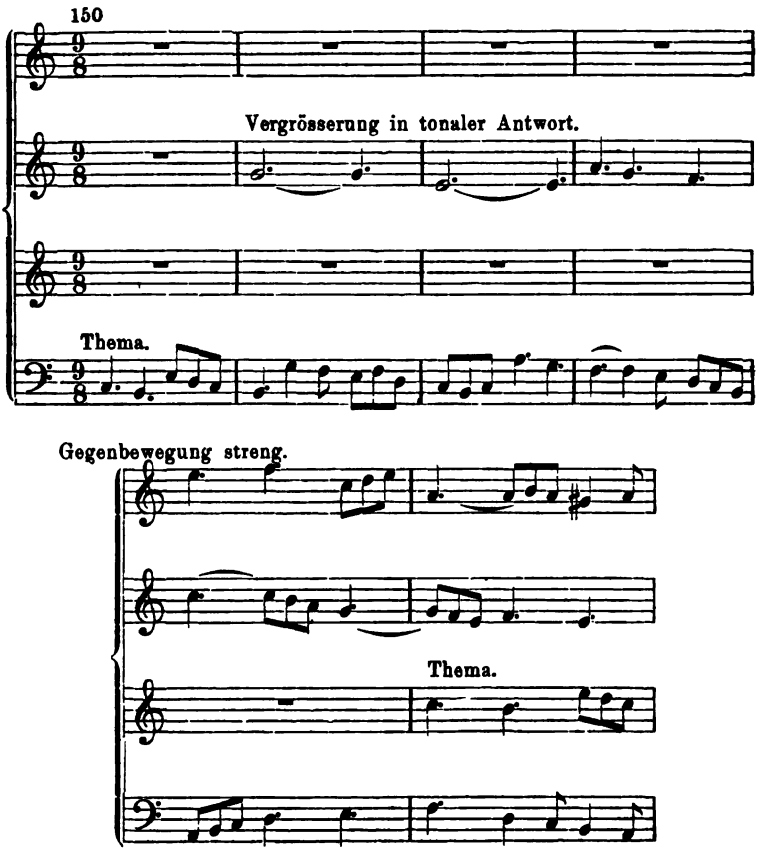
3) Nachahmung in der Verkleinerung — Darstellung des Themas in niederen Notengattungen:

149



4) Combinationen von Gegenbewegung, Vergrösserung und Verkleinerung.

Digitized by Google



Siebente Aufgabe.

Bilde drei- und vierstimmige Imitationen mit Anwendung der Gegenbewegung, Vergrösserung und Verkleinerung.

Die Themata sind theils früheren Arbeiten zu entlehnen, theils behufs Anwendung der besonderen Formen ausdrücklich zu bilden. Als Muster dienen Nr. 1, 123, 124, 143 — 150.

Zur Zeit der Herrschaft des contrapunktischen Stils standen diese besonderen Arten der Imitation, besonders in Verbindung mit canonischer Arbeit, in hohen Ehren; wir begegnen ihnen daher in den Compositionen

Digitized by Google

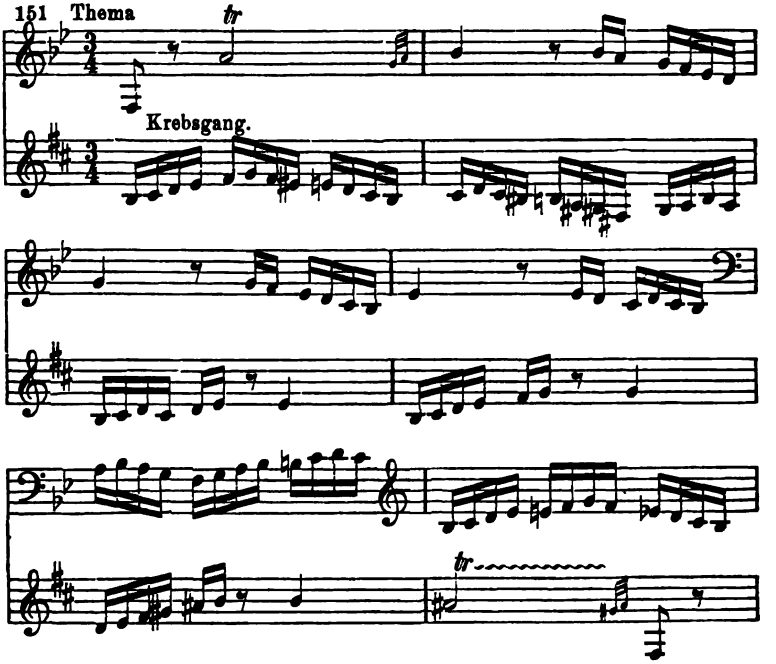
Bachs sehr häufig. Später, als der contrapunktische Stil nicht mehr die Oberhand hatte, sondern nur ein Moment der sogenannten thematischen Arbeit wurde, verloren diese Formen sehr an Bedeutung. Mozart und Beethoven aber haben sie, in eigentlich contrapunktischen Arbeiten, nicht selten angewendet.

§ 12.

Krebsgängige Nachahmung.

Die krebsgängige Nachahmung, welche das Thema von hinten nach vorn wiedergibt, ist eine musikalische Spielerei, welche nur zu Ehren ihrer Anwendung durch Beethoven, in der Sonate op. 106, hier aufgenommen wird. Das Thema, wie es zuerst auftritt, und der Krebsgang sind hier untereinandergestellt.

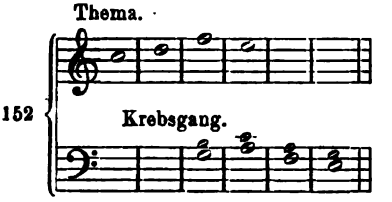
151 Thema



Zwar ergibt sich hier ein verwendbares und charaktervolles Fugenthema; aber der eigentlich musikalischen Wahrnehmung — durch das Gehör — wird sich auch dieser Krebsgang für immer entziehen.

Digitized by Google

Im Finale der grossen Cdur-Sinfonie von Mozart befindet sich gleichfalls ein Krebsgang, doch scheint dieser nicht in der Absicht des Meisters gelegen, sondern sich zufällig ergeben zu haben. (Vgl. des Verf. Aufsatz: Zwei moderne Krebsgänge, in der Neuen Berliner Musikzeitung (Bote und Bock) Jahrgang 1862.)



§ 13.

Der Text in der Imitation.

Wie schon mehrmals ausgesprochen ist, sollen die Arbeiten des Schülers vorzugsweise für Chorgesang geschrieben werden. Sämmtliche Aufgaben sind zunächst für diesen zu lösen. Dann erst findet das Instrumentale Berücksichtigung, und zwar in der, dem Chorgesang nächst verwandten, hinsichtlich der Selbständigkeit der Stimmen ähnlichsten Form des Streichquartettes.

Zum Chorgesang gehört nun — mit zwei unwesentlichen Ausnahmen — immer ein Text. Bisher wurde dem Schüler die Rücksicht auf diesen noch erlassen. Jetzt kann er als genügend eingearbeitet betrachtet werden, um sich für alle seine Vocalcompositionen bestimmter Texte zu bedienen.

1) Der Text wird ebenda entnommen, wo unsere grössten Meister des Chorgesanges ihn vorzugsweise gefunden haben: in der lutherischen Bibelübersetzung und in der römisch-katholischen Messe, und den diesen beiden verwandten, dem Gottesdienst angehörigen Gesängen.

2) Der Text zu einem Imitationssatz bleibt in Thema und Nachahmungen der nämliche, und wird den Sylben in beiden auf dieselbe Weise untergelegt. Vgl. Muster Nr. 119.

3) Der Contrapunkt kann denselben Text ganz oder theilweise wiederholen, oder auch die Fortsetzung desselben bringen. So kann man z. B. über den Satz: „Der Herr ist König“ einen Imitationssatz

Digitized by Google

bilden, in welchem — in Thema und Contrapunkt — kein anderer Text vorkommt. Man kann aber auch den Contrapunkt über die Fortsetzung bilden:

„Dess freue sich das Erdreich".

Bei letzterem Verfahren müssen beide Abschnitte des Textes eine ziemlich gleiche Ausdehnung des musikalischen Satzes gestatten.

Aehnlich:

Thema.	Contrapunkt.
Lobet den Herrn in seinen Thaten,	lobet ihn in seiner grossen Herrlichkeit.
Die Erde ist des Herrn	und was darinnen ist.
Jauchzet Gott alle Lande,	lobsinget zu Ehren seinen Namen.
Lobe den Herrn, meine Seele,	und, was in mirist, seinen heiligen Namen.
Sicut locutus est	ad patres nostros.
Quam olim Abrahae promisisti	et semini ejus in saecula.

Cum sancto spiritu in gloria Dei patris	Amen!
Gelobt sei der da kommt im Namen des Herrn	Hosiannah!
Alles was Odem hat, lobe den Herrn	Halleluja!

4) Das wesentlich unterscheidende Merkmal zwischen Gesang und Sprache besteht darin, dass

im Sprechen der Consonant
im Singen der Vocal

die Hauptsache ist. Hierauf beruht das ganze System der Gesangskunst. Für den vorliegenden Zweck genügt es, folgende Regeln mitzutheilen:

Die Consonanten gelten nur als Grenzen der Vocale, und werden, wieviele ihrer auch sind, mit gleicher, möglichster Geschwindigkeit abgethan. Nie wird ein Consonant ausgehalten.

Unter den Vokalen ist *a* der wohlklingenste. Passagen und bewegte Figurationen, sobald sie in der höchsten Lage der Stimme verlangt werden, müssen immer auf diesen Vokal gesetzt werden. — Der Doppelvocal *ei* wird immer *ai* gesungen. — In dem — vielleicht am häufigsten componirten und noch zu componirenden — Text: Kyrie eleïson, wird das zweite Wort fast immer, und richtig, viersylbig componirt, nämlich e-le-ï-son, zuweilen aber auch dreisylbig: eleison, sprich: elaison, wodurch allerdings der Vortheil eines reinen *a* gewonnen, aber die Sprachrichtigkeit verletzt wird.

Nächst *a* sind die wohlklingensten Vocale: *o*, (besonders in der helleren Klangfarbe, wie in „*Gott*",) *ä*, *ö*, *ü*, *y*. Der Vocal *e* wird

Digitized by Google

soviel wie möglich wie *ä* gesungen. Doppelvocale werden auf dem ersten Vocal gesungen, der zweite wird kurz nachgeschlagen, gleichsam als Consonant behandelt. Der Doppelvocal *eu*, und die gleichlautenden *aü*, *äu* bestehen in der Sprache im Gegensatz zur Schrift aus einem hellen *ö*, (wie in „*Gott*“) und aus einem kurzen *i*, (wie in „*ich*“).

Die Vocale *e*, *i*, *u* müssen bei figurirten Sätzen mit Vorsicht angewendet werden. Die beiden ersten klingen leicht gemein, das *u* dumpf*).

Jede Sprache lässt sich so vocalisiren, dass sie zum Gesang geeignet ist. In keiner Sprache entspricht die Schrift vollkommen dem Klang der Laute.

Achte Aufgabe.

1) Bilde vierstimmige tonale Imitationen zu geeigneten Texten. Vgl. Nr. 119. Zunächst bediene sich der Schüler der oben unter 3) zusammengestellten.

2) Lege einigen der früher gebildeten Imitationen angemessene Texte unter.

Anmerkung. Es wurde oben zweier Ausnahmen gedacht, in welchen der Chorgesang des Textes entbehrt. Die eine dieser Ausnahmen ist das Vocalisiren — Singen auf einem Vocal, natürlich meist a — welches z. B. in Meierbeers „Afrikanerin“ den Verzückungstod der Selica einleitet und theilweise begleitet. Die andere ist der Gebrauch der Brummstimmen — Singen mit geschlossenem Munde, während eine bevorzugte oder Solostimme den Textgesang ausführt. Diese Art Gesang dankt ihre Entstehung der geselligen Unterhaltung, und ist fast ausschliesslich im Männerchor heimisch.

Beide Ausnahmen gehören nur der profanen Musik an. In der religiösen Musik bedient man sich, um eine ähnliche Wirkung zu erreichen, immer lang ausgehaltener Textsylben, die natürlich auch in der profanen Composition zu gleichem Zwecke gebraucht werden können.

*) Der natürliche Gebrauch des Mundes und der anderen Sprachwerkzeuge, welche ja im Leben mannigfaltigen Functionen dienen, führt bei fast allen Individuen zu mehr oder weniger unästhetischen Gewohnheiten des Sprechens und Singens, deren Beseitigung Hauptaufgabe des Gesangunterrichts ist.

Digitized by Google

II. Der Canon
im einfachen Contrapunkt.
A. Der Engführungscanon.

§ 14.

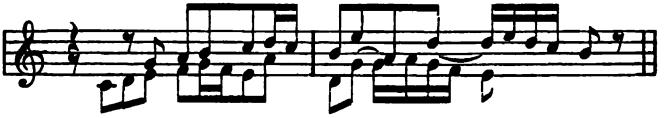
Der zweistimmige Canon.

Eine stetig durchgeführte Nachahmung heisst Canon.

Wir nennen hergebrachter Weise das Thema des Canons: Proposta, die Nachahmung: Risposta. Diese Bezeichnungen werden zwar auch auf die gewöhnliche Art der Nachahmung angewendet, doch bedienen wir uns ihrer hier ausschliesslich für den Canon.

In dem folgenden Sätzchen tritt die Risposta schon nach den beiden ersten Tönen der Proposta ein:

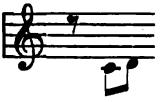
153



In den meisten Anwendungen der canonischen Form tritt die Risposta, wie hier, schon nach wenigen Tönen der Proposta ein, und zwar geschieht dies, weil sich so die Durchführung der Nachahmung dem Ohre am leichtesten bemerkbar macht.

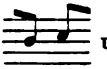
Die Herstellung eines solchen Sätzchens geschieht auf folgende Art:

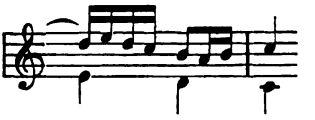
Man schreibt die Proposta bis zum Eintritt der Risposta



dann überträgt man diesen Anfang in die Risposta , dann

Digitized by Google

setzt man dazu die Fortsetzung der Proposta , überträg diese wieder in die Risposta  und wiederholt dieses Verfahren, bis die Proposta zu einem tonisch und rhythmisch zulässigen Abschluss gelangt, welchen dann die Risposta ebenfalls nachahmt. Dieser Abschluss braucht aber nicht grade ein förmlicher Schluss zu sein, weil man einen solchen frei, d. h. ohne Canonik, anhängen kann. Z. B. an obiges Sätzchen:

154 

Die Nachahmung kann im Canon in jedem Intervall geschehen, doch bevorzugt man auch hier die reinen Intervalle, die Octave als Tonica, Quarte und Quinte als Tonica und Dominante.

Der Canon wird nach dem Nachahmungsintervall bezeichnet, z. B. als Canon in der Oberterz, in der Unterquinte, in der Sexte u. a. m. Ist das Intervall nicht näher bezeichnet, so ist immer das obere gemeint, z. B. Sexte schlechthin heisst Ober-Sexte.

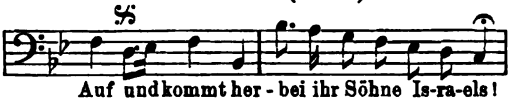
N. 153 ist ein Canon in der (Ober-) Quinte.

Da, — wenn die Proposta, das Intervall der Nachahmung, und die Stelle ihres Eintritts gegeben ist, — der Verlauf des Canons hinreichend festgestellt ist, kann man jeden Canon einstimmig notiren. Die Stelle, wo die canonische Nachahmung aufhört, wird durch eine Fermate bezeichnet:

Canon in der Quinte.

155

Canon in der Octave. Händel. (Josua).



Die Stimmenzahl ergibt sich aus der Zahl der Eintrittszeichen 𝄋.

Digitized by Google

Neunte Aufgabe.

1) Bilde hiernach sehr zahlreiche Canons für zwei Stimmen, besonders in der Octave, in Tonica und Dominante, Dominante und Tonica.

Die bei weitem wichtigste und häufigste Anwendung der Canons geschieht in der Fuge als Engführung des Themas. Hat man nämlich ein Fugenthema canonisch gebildet, wie in Nr. 153 geschehen ist, und es in voller Gestalt ein- und durchgeführt, so lässt man es im weiteren Verlauf in canonischer Form auftreten, man führt das Thema in die Enge, und dieses Verfahren heisst Engführung.

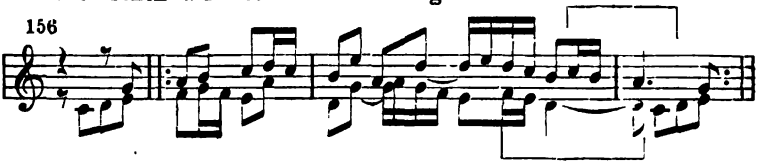
§ 15.

Der unendliche Canon.

Unendlich heisst ein Canon, der so eingerichtet ist, dass er, ohne die canonische Nachahmung jemals zu unterbrechen, immer wieder von vorn anfangen kann.

Hier sehen wir Nr. 153 unendlich gemacht:

156



Dieses Verfahren ist mit erheblicher combinatorischer Schwierigkeit verbunden, weil die Risposta zu den gleichzeitigen und den folgenden Tönen der Proposta stimmen muss. Der erleichternde Gebrauch der Hülfslinie ist aus dem strengen Satz bekannt, und sehr zu empfehlen.

Zehnte Aufgabe.

Mache die zur vorigen Aufgabe gebildeten Canons unendlich.

§ 16.

Der drei- und vierstimmige Canon.

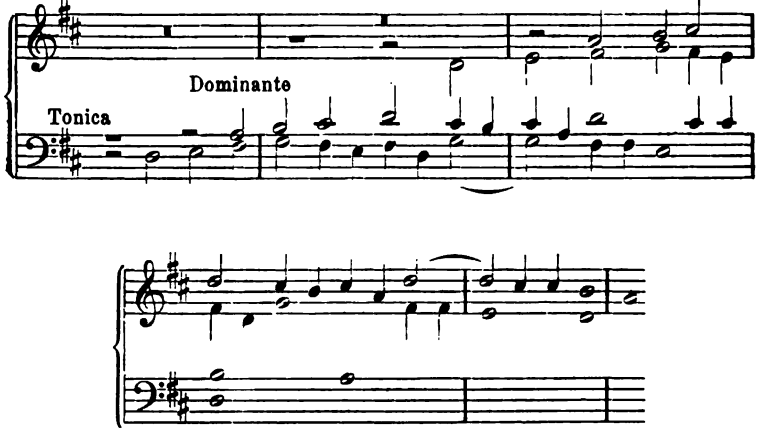
Der drei- und vierstimmige Canon lässt natürlich eine viel grössere Mannigfaltigkeit der Aufgaben zu, als der zweistimmige. So kann

Digitized by Google

die Stimmordnung eine grade sein, d. h. es können die Stimmen von oben nach unten, oder von unten nach oben, in natürlicher Reihe ihrer Gattung aufeinanderfolgen, oder sie kann eine unterbrochene sein, z. B. Bass, Alt, Tenor, Sopran. Da man in letzterem Fall leicht in die Lage kommen kann, des doppelten oder mehrfachen Contrapunktes zu bedürfen, beschränken wir uns hier auf die grade Stimmordnung.

Ferner können die Intervalle der Nachahmung gleich oder verschieden sein. Da Verschiedenheit der Intervalle die combinatorische Schwierigkeit ganz ausserordentlich erhöht, so beschränken wir uns auf gleiche Intervalle, nur den einen Fall ausnehmend, wo die Nachahmungsintervalle Tonica und Dominante der Tonart sind, wie in folgendem Canon aus Bach's Hmollmesse:

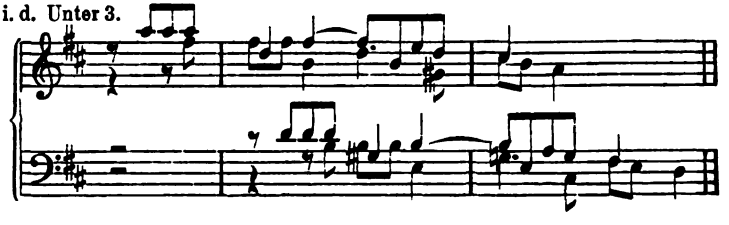
157 Canon in 5, 4, 5. Tonica. Dominante.



In gleichen Intervallen bewegen sich folgende beide Canons:

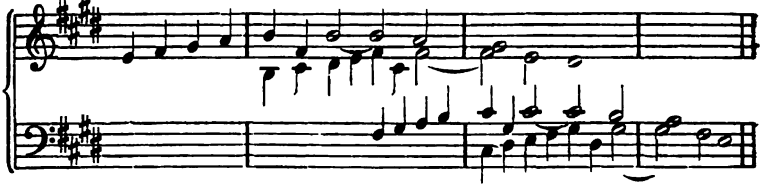
Cn. i. d. Unter 3.

158



Digitized by Google

Canon in der Unterquarte.



Endlich können die Eintrittspunkte gleich oder verschieden sein. In den beiden letzten Beispielen Nr. 158 sind sie gleich, in Nr. 157 verschieden. Hier tritt nämlich der Alt einen halben Takt später ein als die anderen Stimmen. Im Allgemeinen erleichtern gleiche Eintrittszeiten die Arbeit. Im besonderen Fall jedoch kann grade das Gegentheil stattfinden, und möge es freistehen, sich hierin jedesmal für das Leichtere zu entscheiden.

Im Allgemeinen ist indessen die Anwendung des drei- und vierstimmigen Canons im Verhältniss zu der des zweistimmigen äusserst selten, erstens, weil die Herstellung solcher Canons allzu grosse combinatorische Schwierigkeiten bietet, zweitens, weil die grössere Stimmenzahl die rein musikalische Auffassung derselben — durch das Gehör — sehr erschwert.

Elfte Aufgabe.

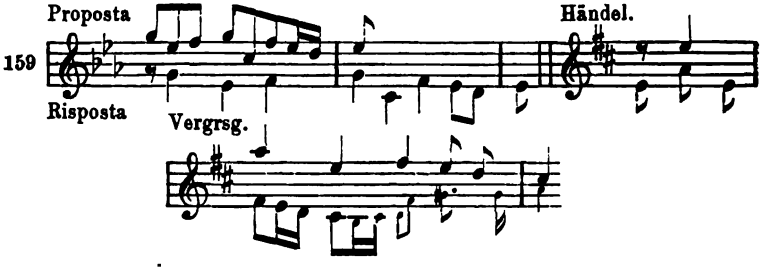
1) Bilde drei- und vierstimmige Canons.

2) Mache dieselben (und die hier gegebenen) unendlich.

§ 17.

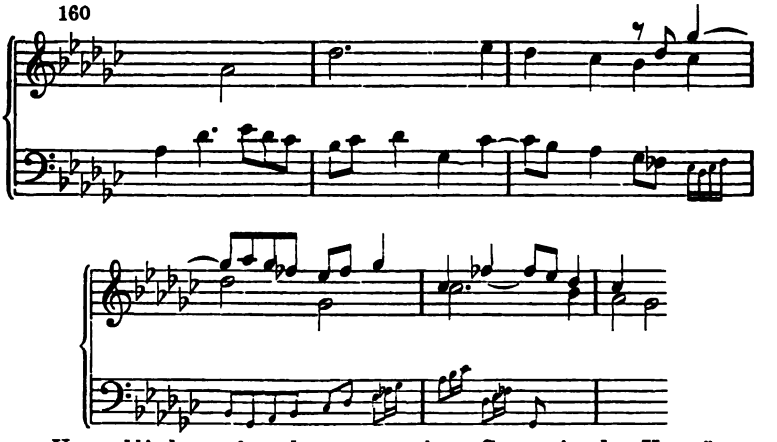
Die besonderen Imitationsformen im Canon.

1) Canon in der Vergrösserung.



Digitized by Google

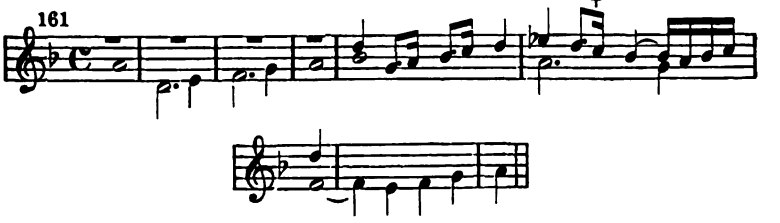
160



Unendlich machen kann man einen Canon in der Vergrösserung nur dann, wenn die Proposta zu beiden Hälften der Risposta stimmt, also zweimal ausgeführt werden kann, während diese einmal ausgeführt wird. Ein Beispiel dieses sehr schwierigen Kunststückes siehe in der Lehre vom strengen Satz § 60. Der zeitraubende Versuch, ein derartiges Sätzchen herzustellen, muss dem Belieben des Schülers überlassen bleiben.

2) Canon in der Verkleinerung.

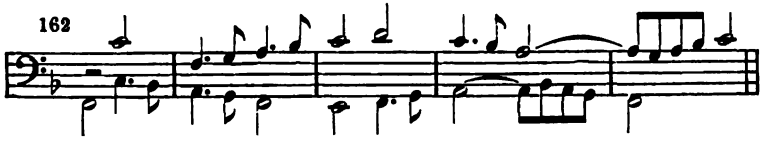
161



Man sieht, dass der Canon in der Verkleinerung alsbald in sein Gegenstück, den Canon in der Vergrösserung umschlägt, weil sich die langsamere Proposta alsbald in die Risposta verwandelt. In dem gegebenen Beispiel geschieht dies bei +.

3) Canon in Gegenbewegung.

162

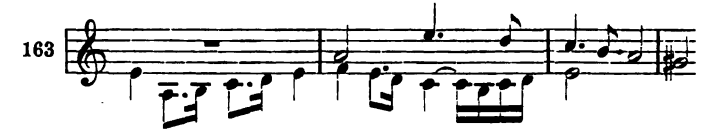


Digitized by Google

Solche Canons, besonders wenn sie, wie dieser, auf einem gebrochenen Accord beruhen, sind leicht unendlich zu machen. Vorstehender kann durch Viertel- oder Achtel-Noten sofort in den Anfang zurückgeführt werden.

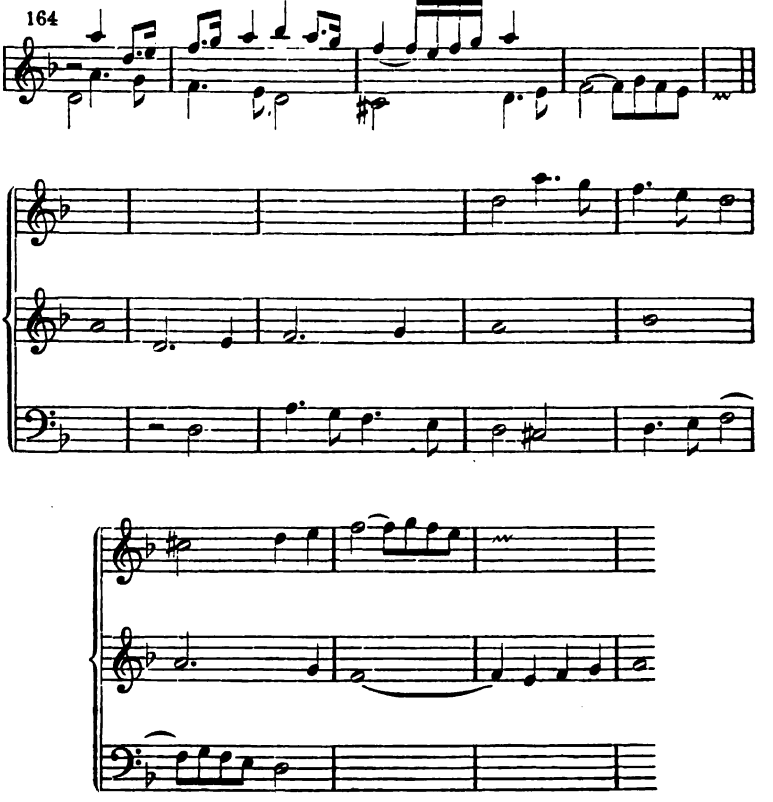
4) Gegenbewegung und Vergrösserung.

163

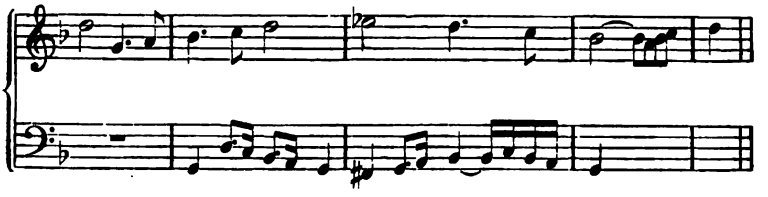


5) Gegenbewegung und Verkleinerung zum Theil unter Voraussetzung von Füllstimmen:

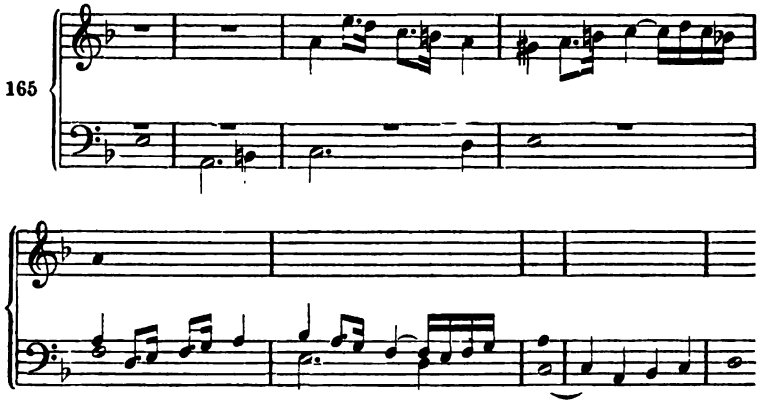
164



Digitized by Google



Verkleinerung in Gegenbewegung und grader Bewegung.



Zwölfte Aufgabe.

Bilde dergleichen Canons. Die ad 3) gemachten sind auch unendlich zu machen. Bei den übrigen steht es im Belieben des Schülers.

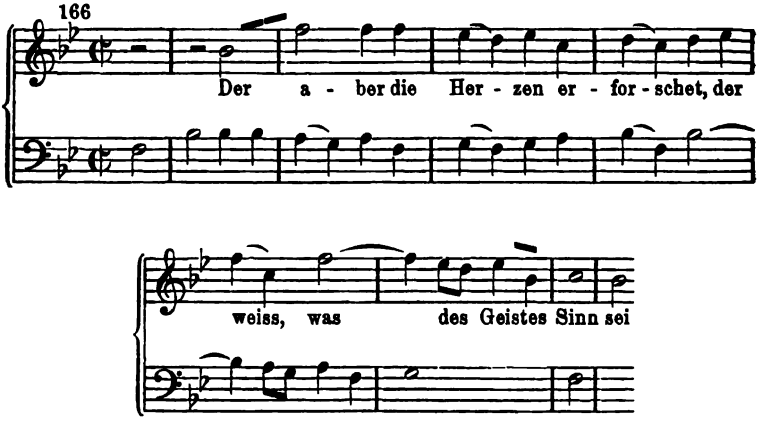
§ 18.

Tonale Imitation im Canon.

Auch beim Canon in Quarte oder Quinte bedient man sich nicht selten tonaler Imitation. Diese beschränkt sich meist darauf, den Grundton durch die Quinte, die Quinte durch den Grundton zu beantworten, und dadurch eine kleine Veränderung in die Intervalle der Nachahmung zu bringen.

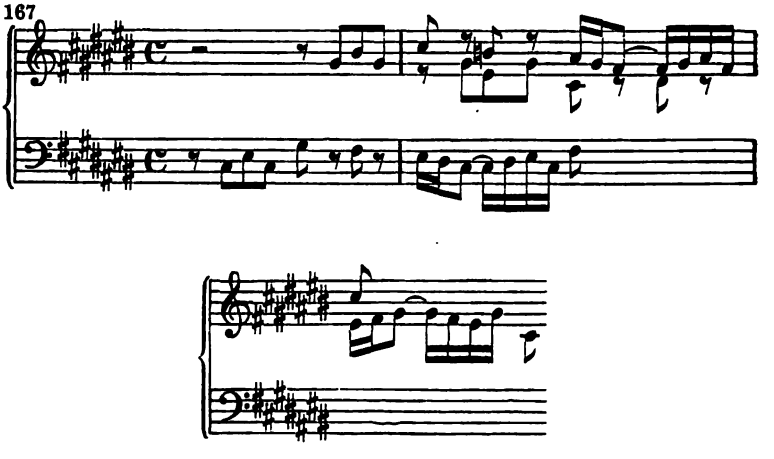
Digitized by Google

166



Auch der folgende Canon zeigt in der ersten Risposta den tonalen Quartenschritt zur Tonica, während die zweite, welche in der Gegenbewegung geschieht, sich real verhält.

167



Dreizehnte Aufgabe.

Bilde Canons, vorzugsweise zweistimmig, mit Anwendung tonaler Imitation.

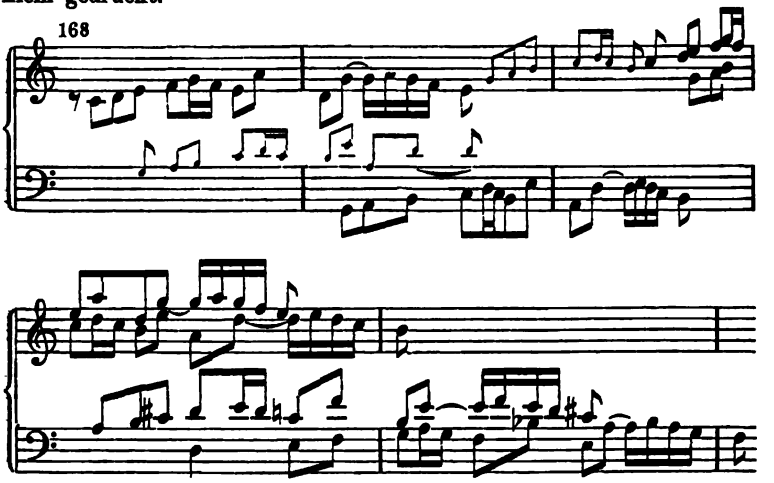
Digitized by Google

§ 19.

Freiheiten im Canon.

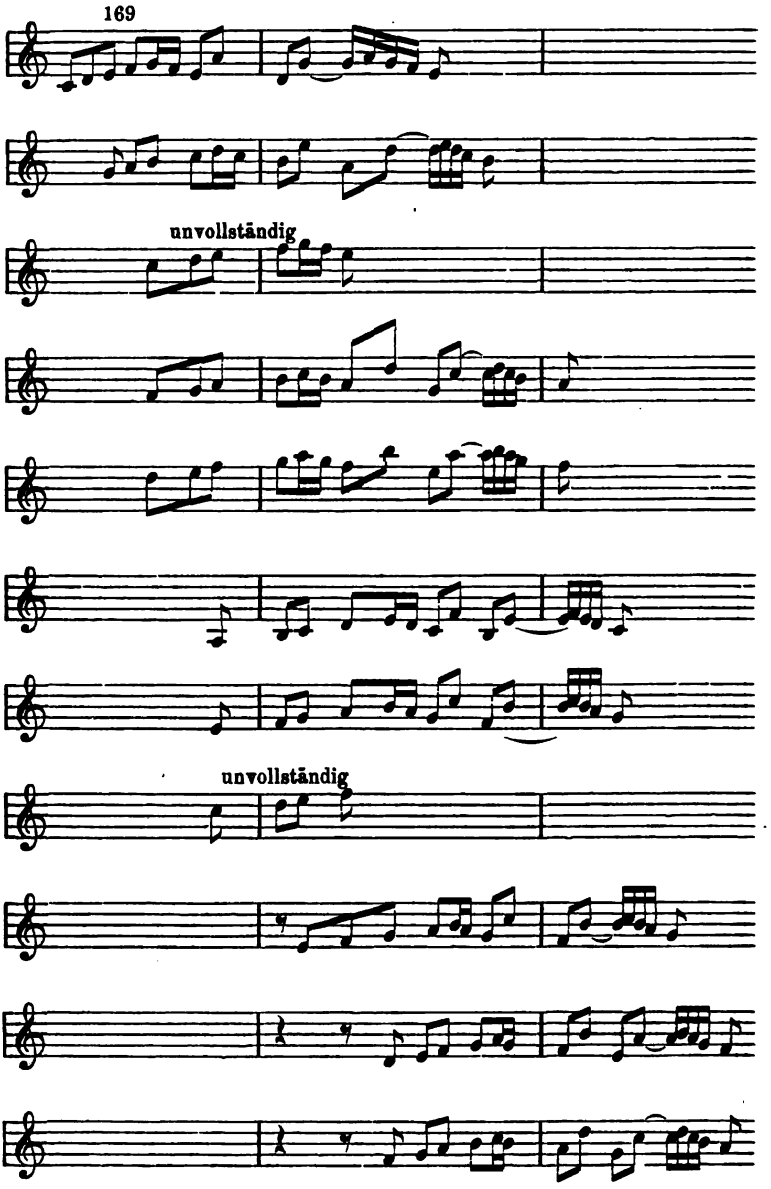
Die Freiheiten der Imitation finden auch beim Canon Anwendung, soweit die Auffassung der Canonik dadurch keine Einbusse erleidet. Aesthetisch ist es ziemlich gleichgültig, ob ein Canon in strenger Intervalltreue auftritt oder nicht, wenn nur deutlich vernehmbar bleibt, dass die Nachahmung ununterbrochen fortgesetzt wird. Besonders in den Engführungen der Fugen, welche die bei weitem wichtigste Anwendung der canonischen Kunst ausmachen, haben sich die Meister in aesthetischem Interesse grosse Freiheiten gestattet.

Die erste Fuge des wohltemperirten Klaviers, welche auf Engführungen angelegt ist, führt zwar das Thema intervallgetreu durch, lässt es aber einigemale nur zur Hälfte angeben. In dem folgenden Auszug der grossen Engführung, welche die dritte Durchführung dieser Fuge ausmacht, sind die unvollständigen Anführungen des Themas klein gedruckt.



Es folge hier das canonische Gewebe, auf welchem sämmtliche Engführungen dieser Fuge beruhen. Man ersieht aus demselben, wie weit Bach in harmonischer Rücksicht ging, wenn es das Interesse einer contrapunktischen Idee verlangte.

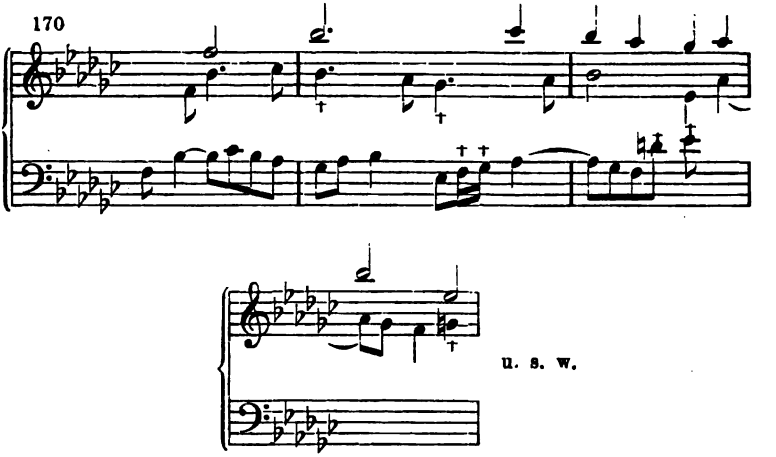
Digitized by Google



Digitized by Google

In dem folgenden Beispiel, welches derselben Fuge angehört wie Nr. 1, ein Vergrösserungscanon in der Octave, hat der Bass kleine tonische, die Mittelstimme erhebliche rhythmische Veränderungen erfahren, während die Oberstimme (mit Ausnahme des ersten Tones) sich genau an das hier unter Nr. 1 mitgetheilte Thema hält.

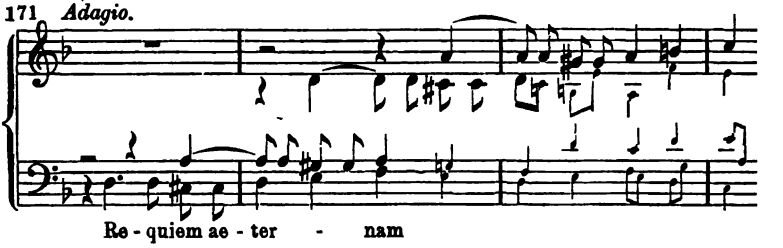
170



Solche Freiheiten erleichtern natürlich den Satz, besonders im mehrstimmigen Canon, ausserordentlich. Der wichtigste Vortheil, den sie gewähren, ist immer der, dass man jederzeit an die Stelle eines unbequemen Intervalles der Nachahmung ein bequemes setzen kann.

Der erste Chor des Mozart'schen Requiems beginnt mit einer Engführung des Themas, in welcher die beiden Mittelstimmen dasselbe unvollständig bringen. (Vgl. „Der strenge Satz etc." §. 57)

171 *Adagio.*

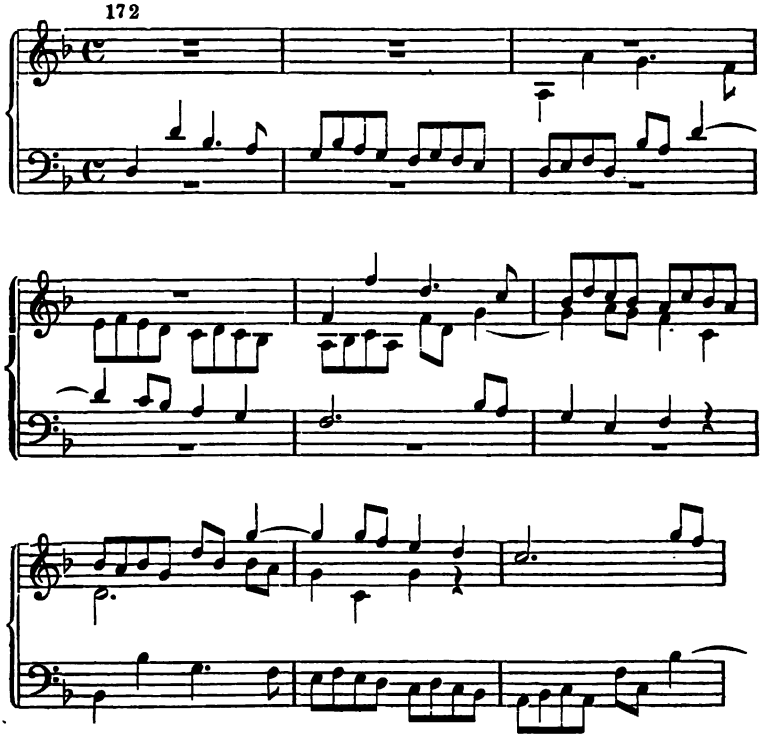


Chromatische Veränderungen allein werden von den Componisten nicht als Freiheiten betrachtet, sondern regelmässig angewendet, um

Digitized by Google

dem Canon mannigfaltigere Modulation zu verleihen. Dagegen Veränderungen der diatonischen Stufen, wie in dem folgenden Beispiel, sind Freiheiten, doch kann man diese, ohne aesthetischen Nachtheil, viel weiter ausdehnen.

172



Vierzehnte Aufgabe.

Bilde zwei- bis vierstimmig freie Canons. Hierzu kann der Schüler frühere Arbeiten benutzen.

B. Der Canon als selbständige Kunstform.

§ 20.

Das canonische Lied.

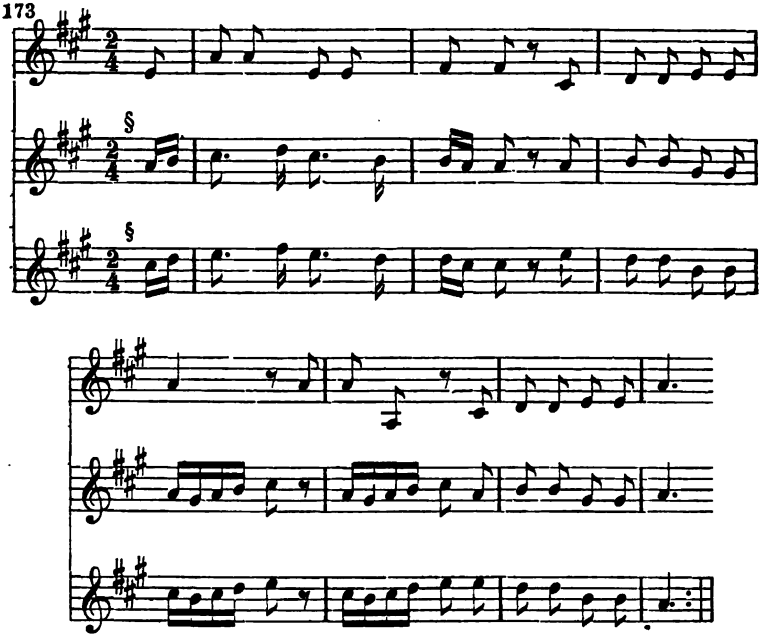
Das canonische Lied oder der Gesellschaftscanon (auch

Digitized by Google

Strophencanon genannt) ist ein strenger Canon im Einklang für gleiche Stimmgattung. Er besteht aus Abschnitten von gleicher Taktzahl, welche hintereinandervorgetragen eine selbständige Melodie bilden. Der erste und zweite dieser Abschnitte müssen untereinander einen correkten zweistimmigen Satz bilden; der dritte erscheint immer mit den beiden andern zusammen, setzt also auch harmonisch diese voraus; ebenso der vierte die drei ersten, und so fort, falls etwa mehr als vier Abschnitte sind.

Da diese Art Canon meist dem geselligen Vergnügen dient, so kommt es darauf an, ihm eine recht populäre Fassung zu geben. Hier ein sehr bekanntes Beispiel, welches von Haydn herrühren soll.

173



Bilde einige solche Canons zu geeigneten Texten.

§ 21.

Hauptform des selbständigen Canons.

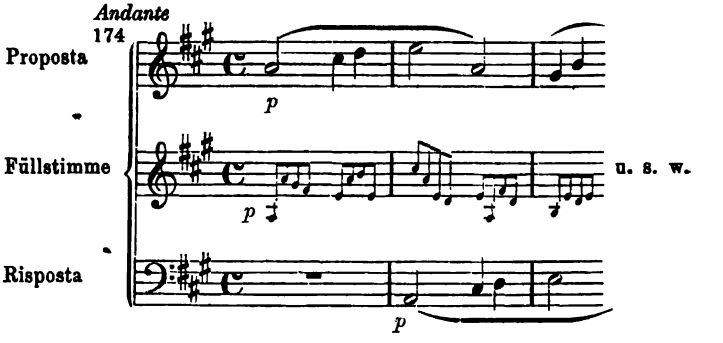
Ungleich wichtiger für die technische Ausbildung des Komponisten, als der vorige, und den § 14 — § 19 vorgetragenen Formen näher verwandt, ist der Canon im kürzeren Zwischenraum der Nach-

Digitized by Google

ahmung. Dieser nimmt zwar auch in der Regel eine einfache oder zusammengesetzte Liedform an, d. h. er besteht aus correspondirenden Abschnitten von grader Taktzahl mit den üblichen Caesuren durch Ganz- und Halbschlüsse. Aber der Zeitraum der Nachahmung fällt nicht mit der Dauer dieser Abschnitte zusammen, sondern erfolgt in kürzerem Zwischenraum. Die Vortheile dieses Verfahrens ergeben sich aus der leichteren Erkennbarkeit der Canonik durch die geringere Entfernung der nachahmenden Stimme von der vortragenden. Am besten eignet sich zu solchen Arbeiten eine einfache, breite Cantilene im zweistimmigen Satz, mit ein oder zwei Füllstimmen oder harmonischer Begleitung. Muster in den mannigfaltigsten Formen, bis zur Sonatenform einerseits und dem Walzer andrerseits fortschreitend, bieten die Canons von Kiel (Vgl. desselben „Canons im Kammerstil“ und „Walzer“), Klengel und Clementi (im Gradus ad parnassum).

Die Herstellung dieser ebenso interessanten, wie erheblich fördernden Arbeit soll hier an einem zweistimmigen Canon in der Octave mit Füllstimme gezeigt werden. Nachdem der Schüler einige ähnliche Arbeiten ausgeführt hat, möge er auch den schwierigen Versuch einiger Canons in anderen Intervallen, etwa Quinte oder Quarte, machen. Vor allem ist immer darauf zu achten, dass die Füllstimme oder die begleitende Harmonie so einfach und durchsichtig gehalten ist, dass der Canon durch dieselbe nicht verdunkelt, sondern vielmehr hervorgehoben wird.

Der folgende Canon kann für Klavier zu zwei Händen ausgearbeitet werden, oder für Violine und Klavier, oder für Klavier und Violoncell.

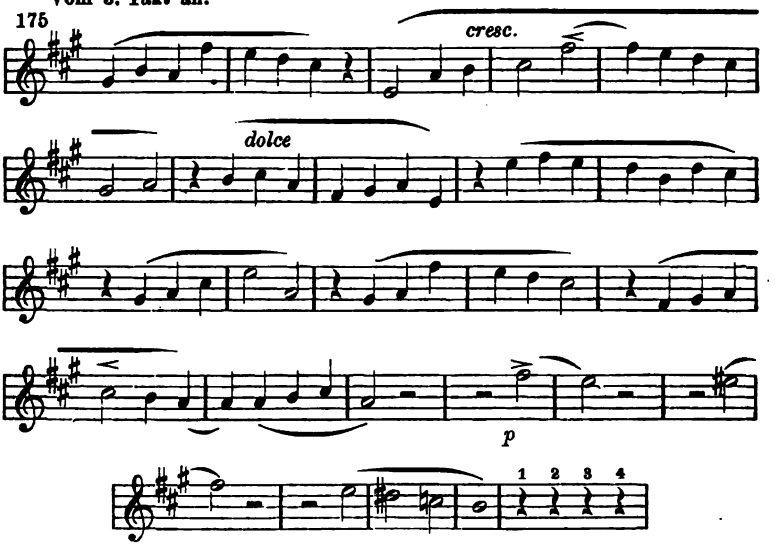


Digitized by Google

Indem nun dem Schüler das Nachtragen der Risposta im Bass, und die Ausführung der Füllstimme (in der Mitte) überlassen wird, folgt hier die Fortsetzung im einstimmigen Auszug.

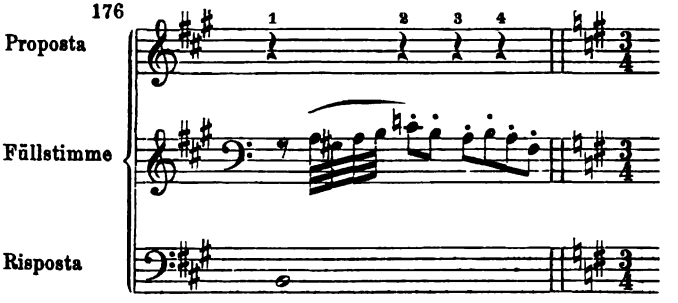
Vom 3. Takt an.

175



In diesem letzten Takt macht nun, über dem nachahmenden Bass, die Füllstimme einen Uebergang nach Emoll, etwa in folgender Art:

176

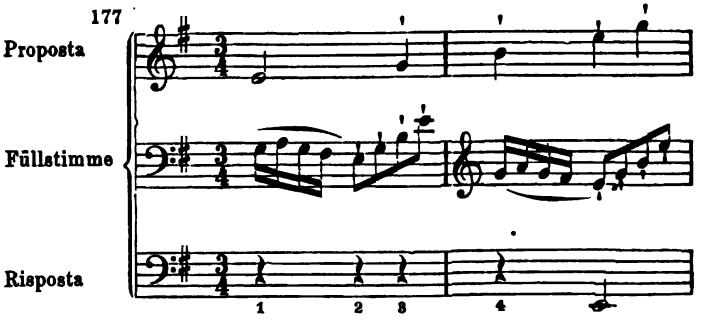


Hier tritt ein Wechsel der Tonart — **und der Taktart** — ein, ohne dass der Zwischenraum der Nachahmung verändert wird.

Die Taktart wird $^3/_4$, aber der Zwischenraum der Nachahmung bleibt vier Viertel, wodurch eine interessante, in den Musterwerken dieser Gattung nicht selten angewandte, Taktverschiebung entsteht.

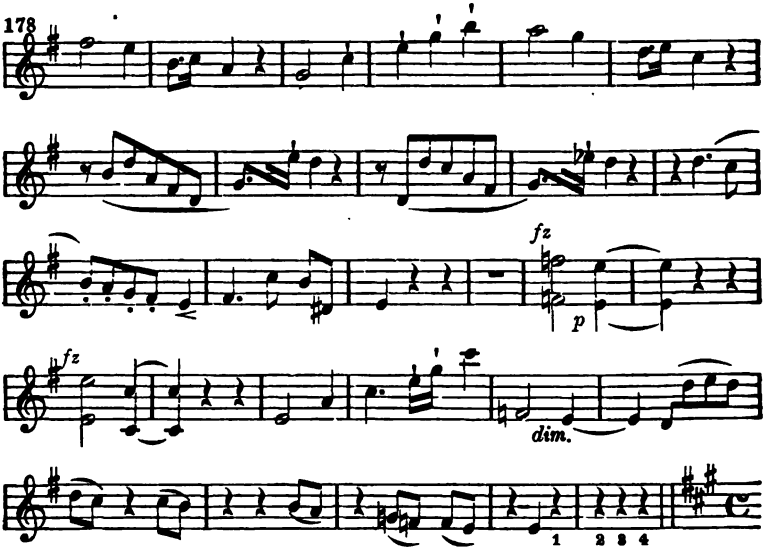
Digitized by Google

177



Folgt wieder die Fortsetzung mit Ueberlassung der Risposta und Füllstimme an den Schüler:

178

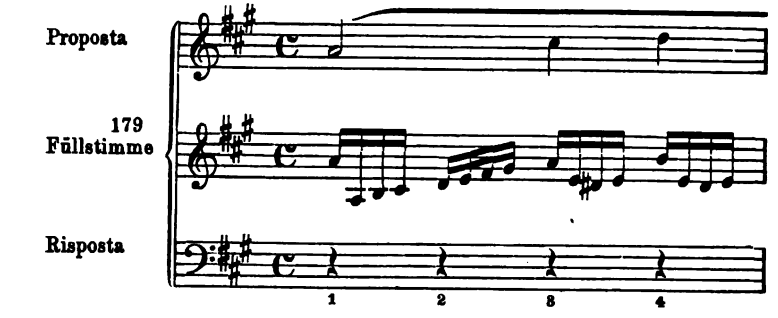


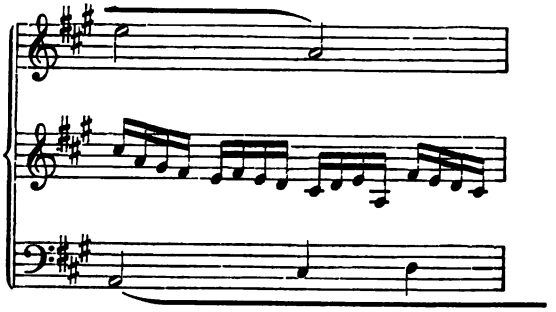
Hier kehrt der Canon in seinen Anfang zurück mit erhöhter Figuration der Füllstimme (Sechszehntel), wo er dann, nach vollständiger oder abgekürzter Wiederholung, schliesst.

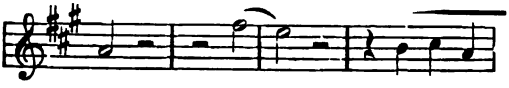
Man sieht, dass der Zwischenraum der Nachahmung von vier Vierteln nirgends aufgegeben worden ist, trotz des Wechsels der Taktart.

Hier folgt eine abgekürzte Fassung des Schlusses:

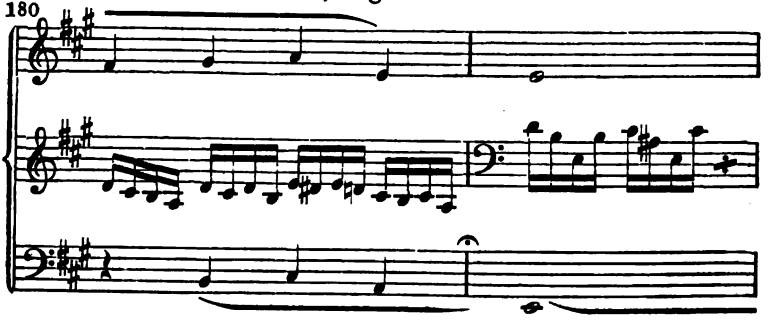
Digitized by Google



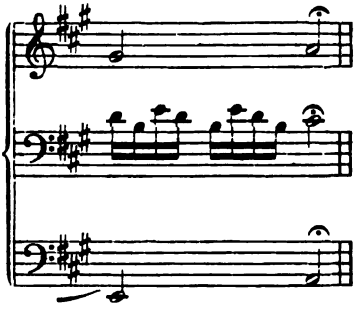




Hier hört der Canon auf, folgt freier Schluss:



Digitized by Google



Fünfzehnte Aufgabe.

Bilde einige Canons zweistimmig, mit einer oder zwei Füllstimmen, oder harmonischer Begleitung.

Als ausführendes Organ betrachte man

entweder Klavier
oder Orgel (2. Manuale und Pedal)
oder Streichquartett
oder Duettgesang

mit einfacher harmonisch figurirter Klavier-Begleitung. In letzterem Falle wähle man einen geeigneten religiösen oder profanen Text.

Die besonderen Formen der Nachahmung — Gegenbewegung, Vergrösserung, Verkleinerung — lassen sich auch auf diese Form des Canons — wiewohl mit sehr geringer aesthetischer Ausbeute — anwenden. Wir kommen auf dieselbe nach der Lehre vom doppelten Contrapunkt zurück.

Auch die Freiheiten im Canon (§ 19) finden hier vielfach Anwendung, bedürfen aber keiner Uebung. Ein Beispiel sehr freier aber doch durchgängiger Canonik bietet das Duett N. 14 in Bach's Hmollmesse, wo das Intervall der Nachahmung häufig geändert wird.

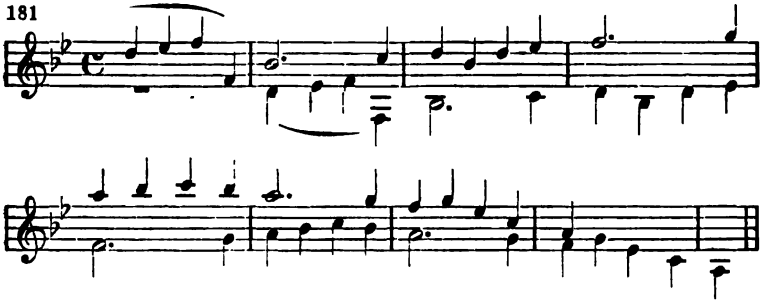
Im drei- oder gar vierstimmigen selbständigen Canon soll der Schüler sich erst nach der Lehre vom doppelten Contrapunkt versuchen. Dasselbe gilt vom Zirkelcanon und Doppelcanon. Denn, wenn auch in den meisten Fällen zur Herstellung dieser Canons der einfache Contrapunkt genügt, so ist es nicht immer ganz leicht, diese Fälle auszuwählen oder vorher zu bestimmen.

Digitized by Google

Es ist unmöglich, die Abhandlung vom Canon zu schliessen, ohne einige Werke Beethoven's, des Vollenders unserer klassischen Instrumentalmusik, zu erwähnen. Ausser den zahlreichen, der Engführung gleich zu achtenden oder verwandten Anwendungen der Canonik in seinen Werken, sind es besonders drei Compositionen des Meisters, welche als Canons hochberühmt sind.

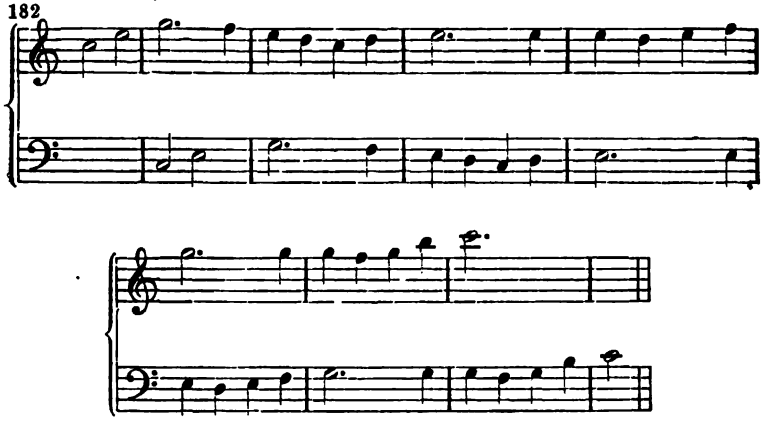
1) Der Canon im ersten Satze der Bdursinfonie:

181



welchem man den am Schluss der Cmollsinfonie an die Seite stellen könnte,

182



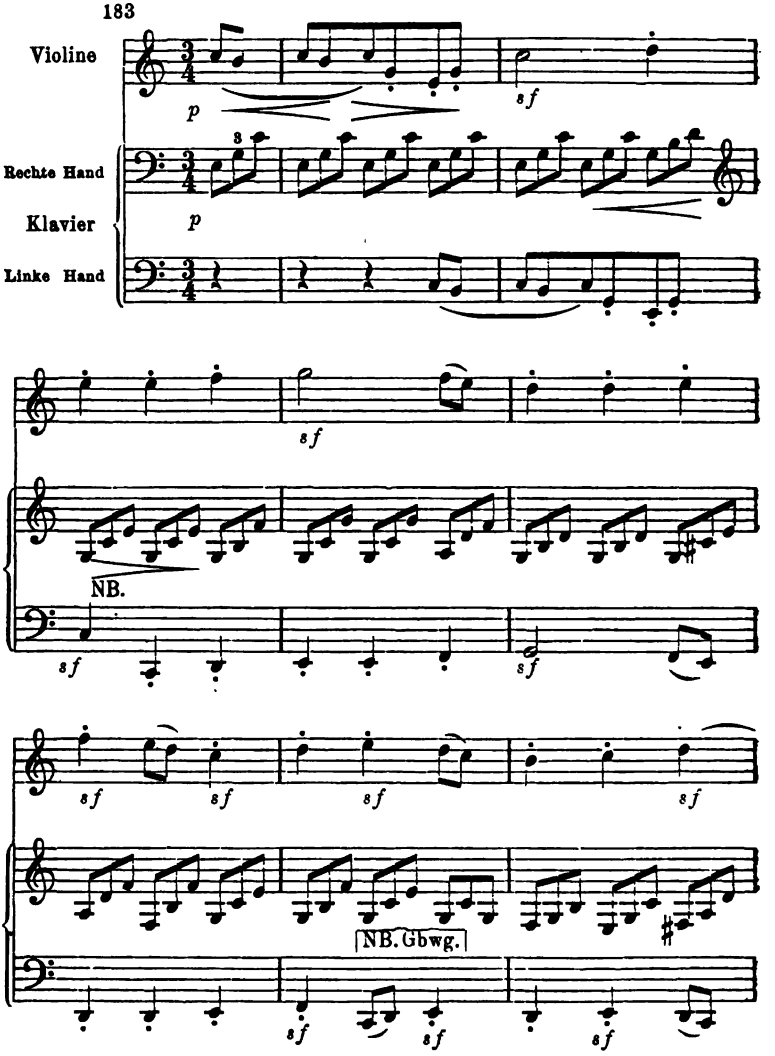
wenn dieser nicht gar zu leicht aus dem gebrochenen Cduraccord hervorginge.

2) Der vierstimmige Canon im Fidelio, bei dem aber die eigentlich canonische Arbeit gegen das Thema, mit Absicht ganz leicht, kaum mehr als harmonisch stützend, gehalten ist, während der

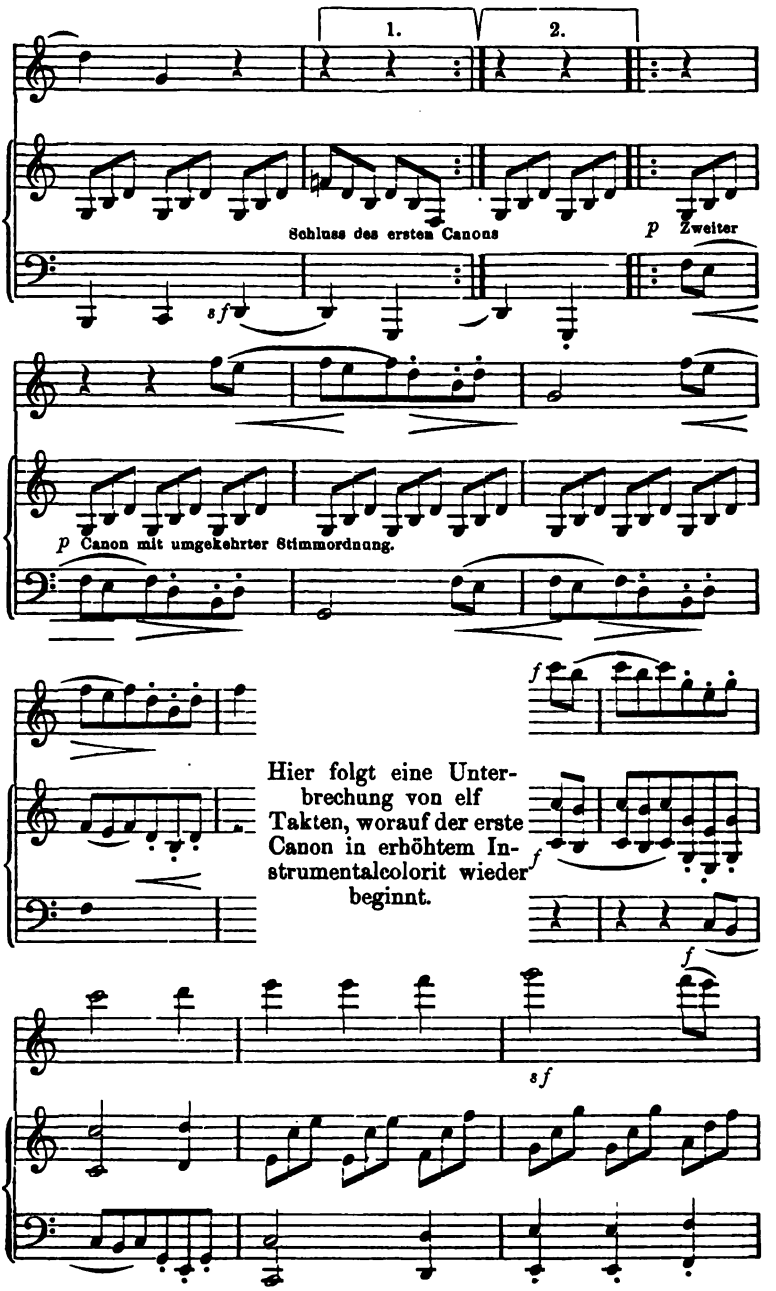
Digitized by Google

Schwerpunkt und Hauptfactor der Wirkung, nächst der edlen, innigkeuschen Melodie, in der einzig schönen Behandlung des Orchesters liegt.

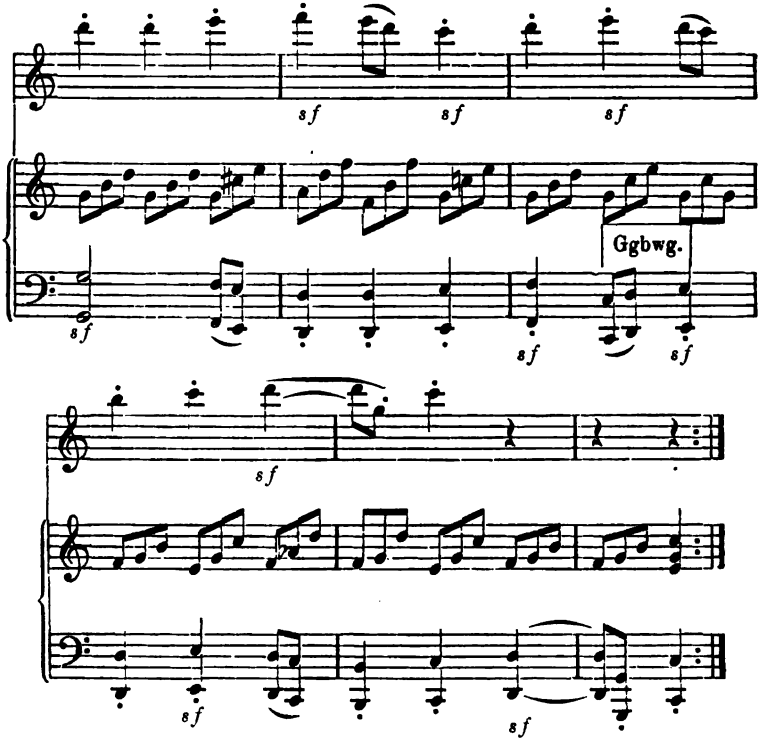
3) Der zweistimmige Canon mit harmonischer Figuralstimme im Trio des Scherzo der Cmoll-Sonate op. 30, 3.



Digitized by Google



Digitized by Google



Die grosse harmonische Einfachheit, die der bisher unerreichte Meister der Harmonik, für diese und ähnliche Arbeiten gewählt hat — in dem er jede Harmonie gleichsam erst canonisch recht ausbeutet, ehe er zu einer anderen fortschreitet — möge dem Schüler als Vorbild höchster künstlerischer Weisheit dienen.

§ 22.

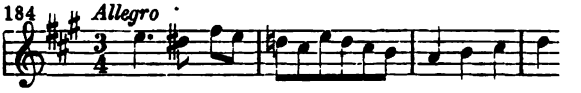
Die contrapunktische Variation.

Der Variation liegt bekanntlich die Harmonik eines Themas zu Grunde, welches gewöhnlich liedförmig, d. h. aus zwei oder drei Perioden zusammengesetzt ist. Auf dieser Grundlage bewegt sich nun die Variation von der einfachsten Figuration bis zur künstlichsten Contrapunktik. Zuweilen erlaubt man sich auch zu Gunsten melodischer, figurativer oder contrapunktischer Motive kleine Abweichungen von

Digitized by Google

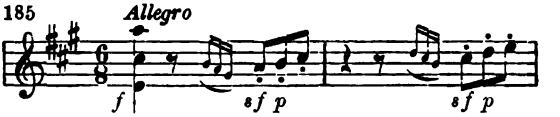
der harmonischen Unterlage. Eine vorübergehende Unterbrechung der Variation durch einen phantasieartigen, harmonisch freien Satz findet sich häufig. Die Werke Mozarts, Haydns, Beethovens, Schuberts, ganz besonders aber die Streichquartetten und andere Combinationen von Soloinstrumenten, liefern hier ausserordentlich zahlreiche Beispiele von der einfachsten bis zur complicirtesten Fassung. Zwei Werke sind es, die hier mit Vorliebe als Muster aufgeführt werden, nach denen der Schüler zu arbeiten hat: Mozarts Variationen aus dem Adur-Quartett:

184 *Allegro*



und Beethovens Variationen aus dem Adur-Quartett op. 18 Nr. 5:

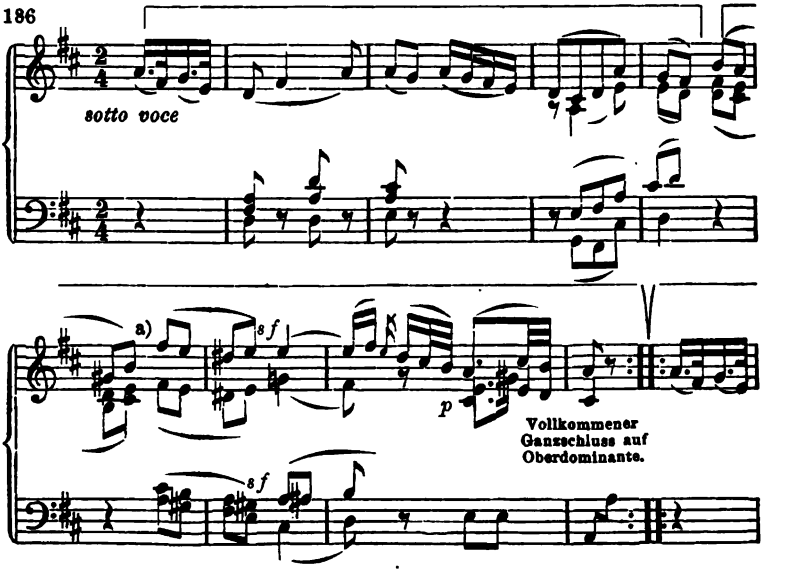
185 *Allegro*



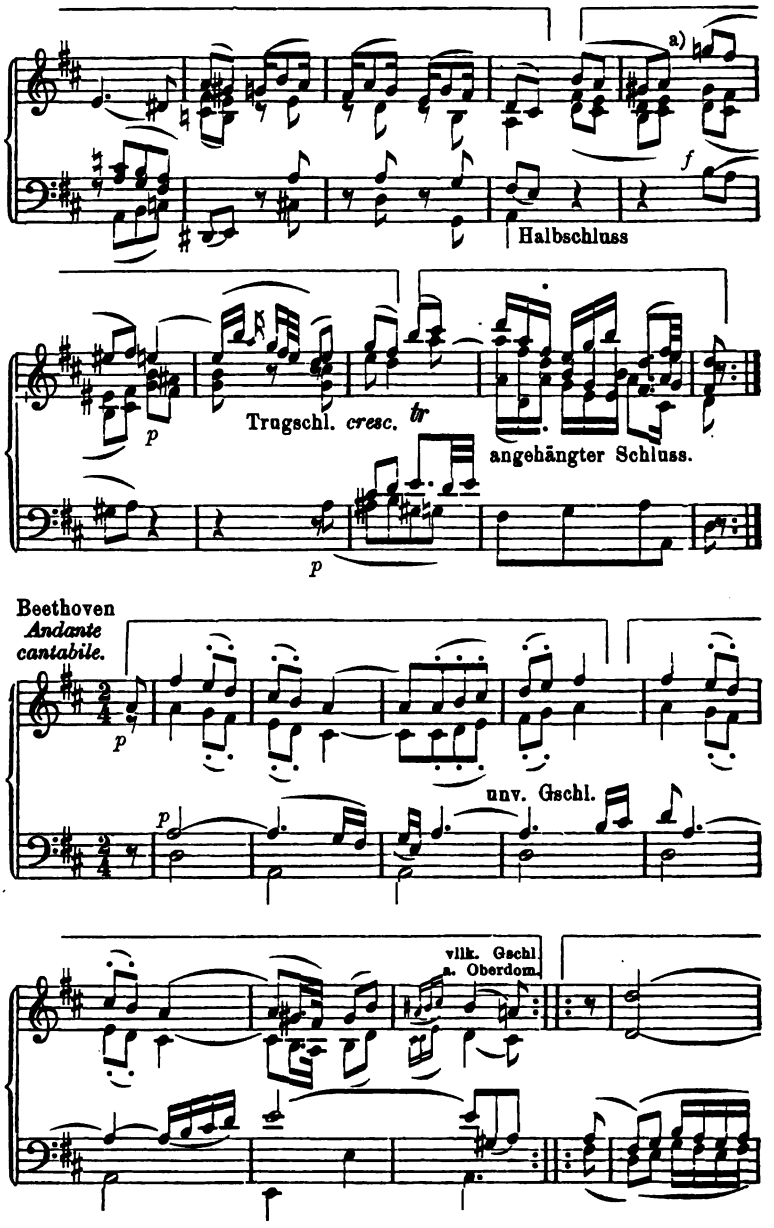
Die beiden Themen folgen hier der Raumersparniss halber auf zwei Systemen. Der Schüler hat natürlich in Partitur auf vier Systemen, die Bratsche im Altschlüssel, zu schreiben.

Mozart. *Andante.*

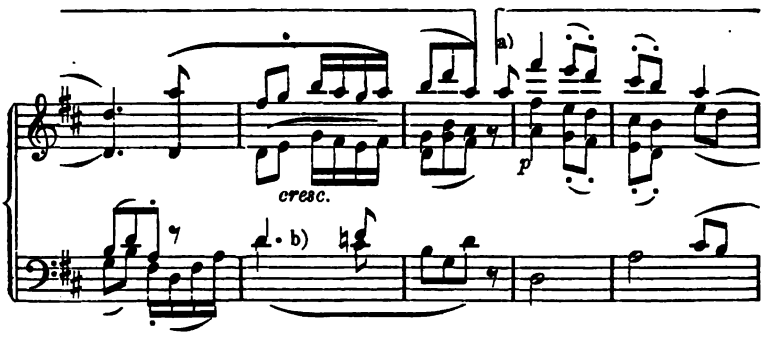
186

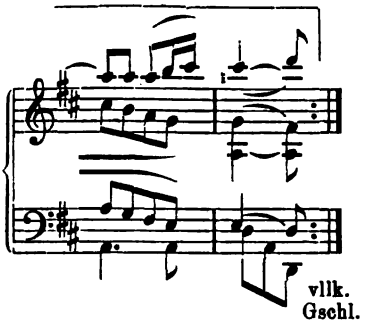


Digitized by Google



Digitized by Google





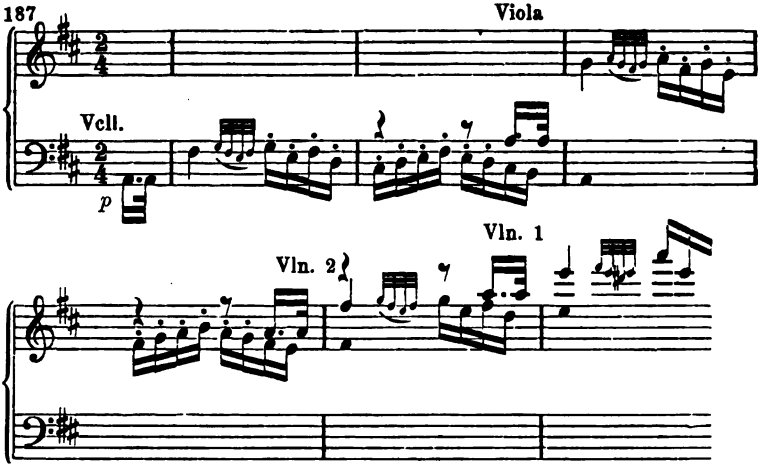
Das Beethovensche Thema hat den Vorzug grösserer Einfachheit in Construktion, Melodie und Harmonie. Es eignet sich daher vorzugsweise zum Muster.

In beiden Sätzen finden wir bei a) die Octavverdoppelung angewendet. Der Satz wird dadurch vorübergehend dreistimmig, aber die eine, verdoppelte Stimme gewinnt an Klangfülle und Eindringlichkeit.

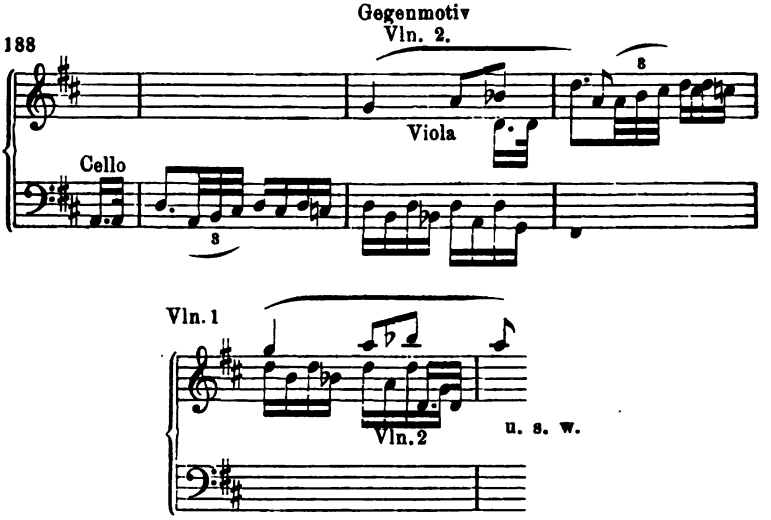
Die falsche Quinte in dem zweiten Beispiel bei b) gehört zu denjenigen, welche wenig ins Ohr fallen, weil die eine Dominantenharmonie den Takt beherrscht, und die Quinte-bildenden Töne nur durchgehen.

Während nun Mozart in der ersten Variation einen Figurationssatz der ersten Geige mit vorherrschenden Zweiunddreissigsteln bildet, der von den anderen Stimmen in ruhiger Rhythmik getragen wird, behandelt Beethoven gleich die erste Variation contrapunktisch, nämlich als Imitationssatz.

Digitized by Google



Im zweiten Theil wird das Motiv ein wenig verändert, und ein kleines Gegenmotiv eingeführt.



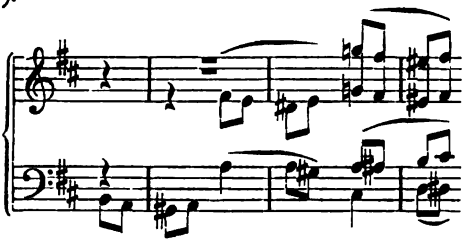
Die zweite Variation ist bei Mozart in der Hauptsache der Cantilene der ersten Geige gewidmet, bei Beethoven einem Figurationssatz derselben in Sechszehnteltriolen von den Unterstimmen leicht gestützt.

Die dritte Variation bringt bei Mozart neben einem artigen

Digitized by Google

Gegenspiel der Motive zwischen Ober- und Unterstimmen, zweimal eine kleine Imitation, die aber schon im Thema enthalten ist. (Takt 4—7).

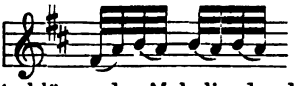
189



und umgekehrt Takt 12—16.

Bei Beethoven wird die dritte Variation durch das Figurationsmotiv:

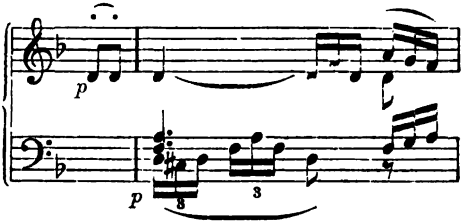
190



beherrscht, während Anklänge der Melodie durch die Stimmen ziehen.

Die vierte Variation ist bei Mozart in Moll über das Motiv, welches hier den vollen Takt füllt:

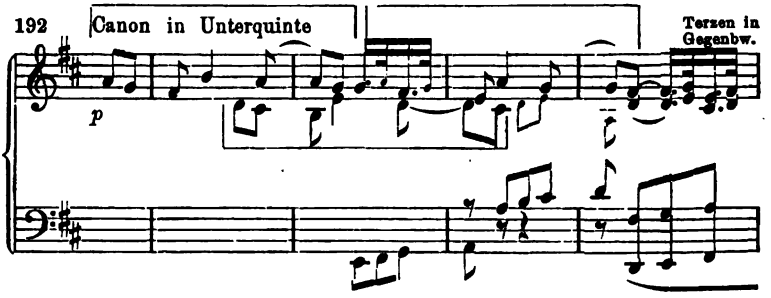
191



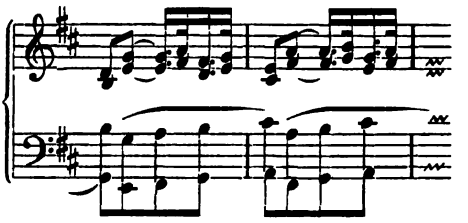
Die Triolen gehen durch die ganze Variation, meist, wie hier, halbetaktweise von einer Stimme in die andere. Im Beginn des zweiten Theiles bildet die erste Violine dazu Cantilene. Bei Beethoven ist diese Variation harmonisch — besser gesagt: modulatorisch —, die Melodie wird beibehalten, die Modulation verändert.

Die fünfte Variation ist bei Mozart vorherrschend canonisch, und bewegt sich fast durchgehends in Nachahmungen.

192

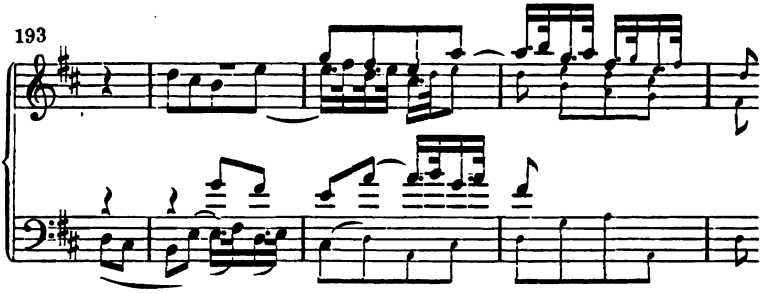


Digitized by Google



An Stelle der Wiederholung findet sich in dieser Variation eine kunstreiche Umarbeitung. Der zweite Theil, der ebenfalls zweimal bearbeitet ist, schliesst diesmal ohne Anhang im vierstimmigen Canon:

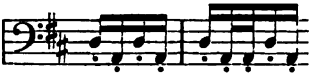
193



Beethoven gewinnt für die fünfte Variation aus seinem Thema durch energievolle Rhythmisirung eine Melodie, welche in Octavverdoppelung, fast durchgängig von zweiter Geige und Bratsche, vorgetragen wird, während die erste Geige eine Gegenstimme bildet, und das Cello in grossartiger Figuration begleitet.

Die sechste Variation gestaltet sich bei Mozart über einem rhythmisch figurirten Bass des Violoncells.

194



Bei Beethoven fehlt die sechste Variation.

Nach Beendigung der Variationen folgt nun bei beiden Meistern ein weit ausgeführter freier Schluss über die Motive des Themas, der bei Mozart an das oben gegebene Bassmotiv anknüpft, und auch mit diesem zum Schlusse führt. Besonders in der Beethovenschen Arbeit ist dieser Schluss in Harmonie und Stimmführung höchst interessant.

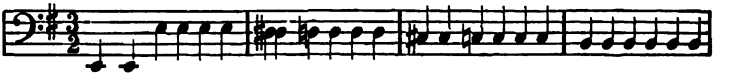
Digitized by Google

Sechszehnte Aufgabe.

1) Bilde nach diesen Mustern einige Themen mit Variationen für Streichquartett.

Als eine besondere Form der contrapunktischen Variation sei hier noch der „Basso ostinato“ erwähnt, ein immer sich wiederholender Bass, zu welchem die Oberstimmen mannigfaltige harmonische und contrapunktische Variationen ausführen. Bei Bach, älteren und neueren Componisten, bis in die Gegenwart, findet sich diese, geistvoller Combination ein weites Feld eröffnende Form nicht selten. Das berühmteste Beispiel ist das „Crucifixus“ der Hmollmesse, ursprünglich der Cantate „Weinen, Zagen“ in fmoll angehörig, in der Messe nach emoll übertragen.

In diesem Stück wiederholt sich der chromatische Bass:

195 

zwölfmal, während die vier Chorstimmen und das Orchester Variationen von Bach'scher Kühnheit der Harmonik ausführen.

§ 22.

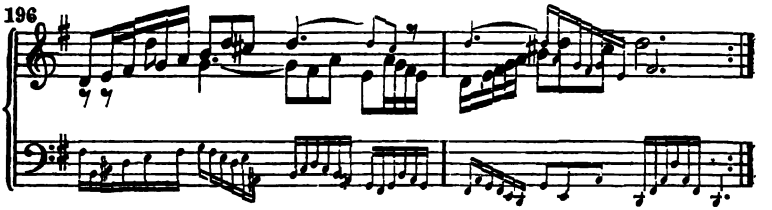
Der Canon in der contrapunktischen Variation.

Der streng durchgeführte Canon verbindet sich auch zuweilen mit der Form der Variation. Allerdings setzt die Herstellung solcher Sätze eine nicht geringe Combinationsgabe voraus. Muster dieser Art finden sich in den „dreissig Variationen über eine Arie“ von Bach. Unter diesen Variationen finden sich Canons in allen Intervallen vom Einklang bis zur None. Mit Ausnahme des letzten sind alle mit einer begleitenden Stimme versehen. Die Harmonik des Themas, welche eigentlich den Gegenstand der Variationen ausmacht, wird dabei nicht immer ganz streng, sondern oft nur anlehnend und in den Hauptpunkten festgehalten. Das Studium dieser Canons, welche leicht zugänglich, und leicht ausführbar sind, ist dem jungen Contrapunktisten auf's Angelegentlichste zu empfehlen. Wir geben hier einige Winke:

Dritte Variation. Canon im Einklang. Beim Wiederholungszeichen hört der Canon auf. Die letzten Noten der Oberstimme sind frei, nicht zum Canon gehörig, der also hier zu Ende ist.

Digitized by Google

196

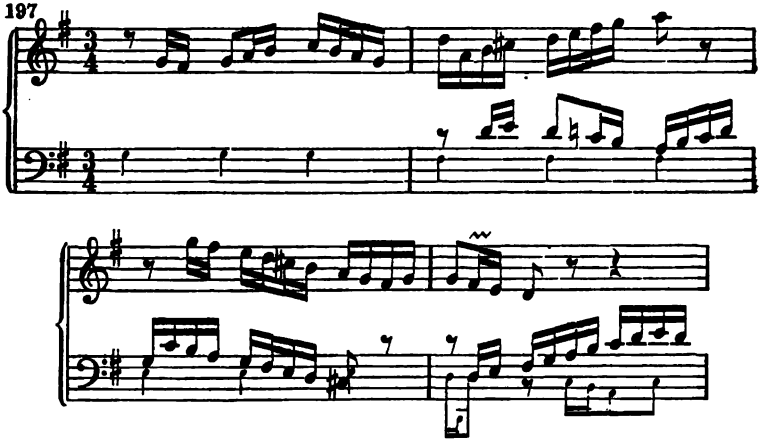


Insofern ist also der Canon des zweiten Theiles als ein neuer, nicht derselbe, anzusehen: die Variation besteht demnach, rein technisch betrachtet, aus zwei Canons in gleichem Intervall, gleicher Stimmordnung, gleicher Eintrittszeit und ziemlich gleichen Motiven.

Sechste Variation. Canon in der Secunde. Auch hier haben wir es, technisch, mit zwei Canons zu thun, aber beide sind unendlich.

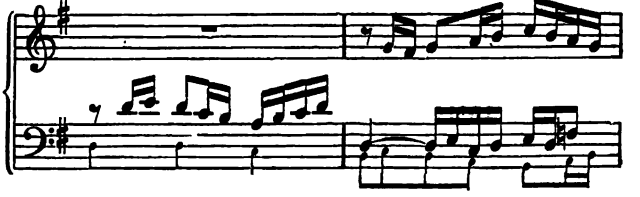
Von der Neunten Variation, Canon in der Terz, gilt dasselbe wie von der dritten, Canon im Einklang. Die zwölfte Variation enthält einen Canon in der Quarte in Gegenbewegung (Verkehrung):

197



Der zweite Theil kehrt die Stimmordnung um, der erste Takt, aber nur dieser, bildet sogar eine wirkliche Verkehrung:

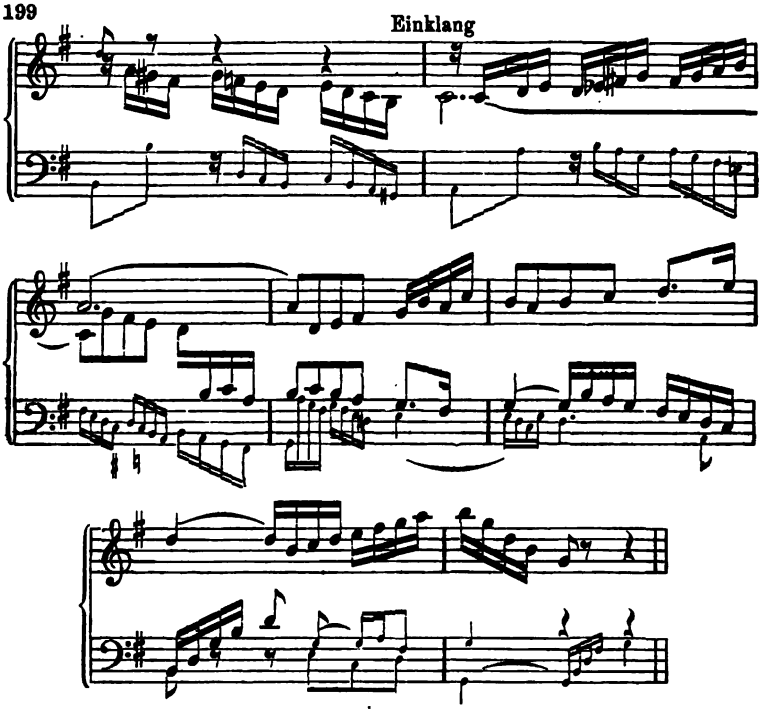
198



Digitized by Google

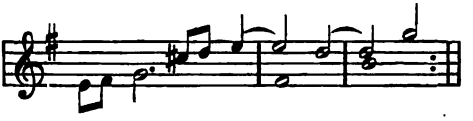
Die Durchführung der Gegenbewegung trennt zuletzt die so nahe beginnenden Stimmen bis über zwei Octaven.

199



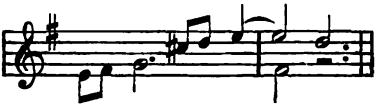
Der folgende Canon in der Quinte, Moll, fünfzehnte Variation, ist ebenfalls Gegenbewegungscanon. Der Canon in der Sexte, Variation 18, lässt sich zu einem einzigen, ununterbrochenen und unendlichen Canon machen, wenn man bei den Schlüssen die Oberstimme verlängert oder die Unterstimme verkürzt.

200



Wiederholung vom zweiten Takt an.

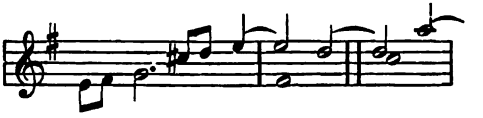
Oder:



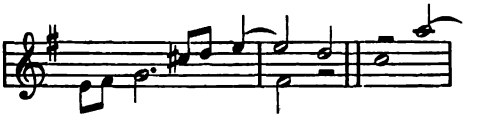
Wiederholung vom ersten Takt an.

Digitized by Google

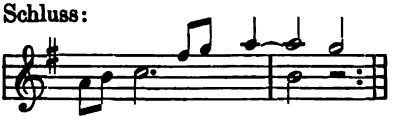
Uebergang zum zweiten Theil:



Oder:

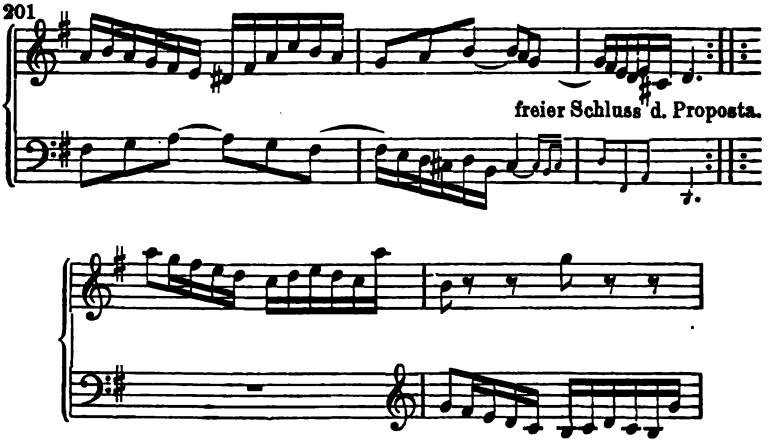


Schluss:



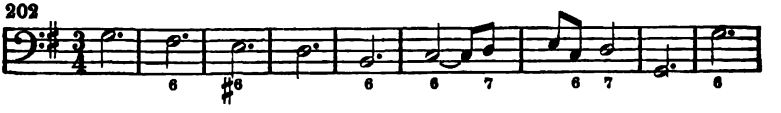
Die einundzwanzigste und vierundzwanzigste Variation übergehend, erwähnen wir noch den Canon in der None der **siebenundzwanzigsten Variation** als den einzigen, der der Beihülfe einer begleitenden Stimme entbehrt. Der erste Theil bildet hier wieder einen freien Schluss der Proposta, worauf der zweite Theil in umgekehrter Stimmordnung beginnt:

201

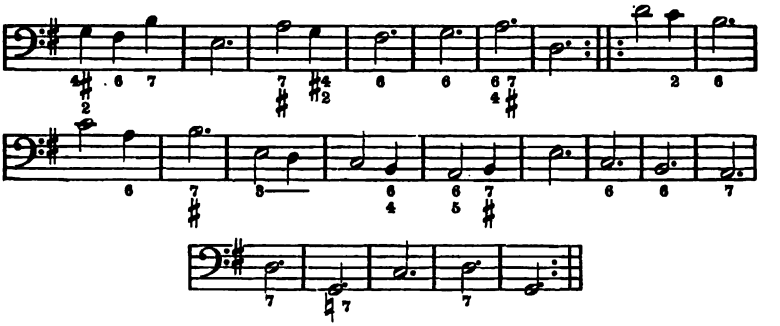


Die harmonische Grundlage der **Bach'schen** Variationen ist folgende:

202



Digitized by Google



Der Kenner des contrapunktischen Satzes staunt über das unvergleichliche technische Geschick, mit dem hier die grössten Schwierigkeiten überwunden werden, ohne irgendwie die Klarheit und Einfachheit der Composition zu beeinträchtigen, und ohne dem Clavierspieler irgend eine erhebliche Schwierigkeit zu bieten.

Eine solche vollendete Meisterschaft entwickelt sich nur durch die ausserordentlichste Naturanlage auf Grund der Aneignung einer kunstgeschichtlichen Entwickelung von Jahrhunderten.

Sechszehnte Aufgabe.

2) Vervollständige die contrapunktischen Variationen durch einige Canons für Streichinstrumente.

§ 23.

Rückblick.

In dem Bisherigen hat der Schüler schon mannigfaltiges Material zu Fugen gebildet. Alle Beispiele zur tonalen Imitation, vom zwei- bis vierstimmigen Satz, sind an sich schon als erste Durchführungen von Fugen zu betrachten. Aus diesen, sowie den anderen Imitationssätzen lassen sich mit leichter Mühe Sätze bilden, welche zu zweiten oder dritten Durchführungen von Fugen geeignet sind. Zur Aneinanderfügung der Durchführungen bedarf es höchstens einiger Zwischensätze. Durch die Uebungen im Canon haben wir auch eins der wirksamsten thematischen Steigerungsmittel der Fuge in die Gewalt bekommen. Auch

Digitized by Google

sind wir jetzt schon im Stande ein Thema so anzulegen, dass es zu Nachahmung und Engführung in Gegenbewegung, Vergrösserung und Verkleinerung und deren Verbindungen geeignet ist. Der Schüler hat in seinen bisherigen Arbeiten mithin schon bedeutend für die Fuge vorgearbeitet, und es ist jetzt an der Zeit, das angesammelte Material durch Auswahl der besseren Arbeiten zu sichten. Diese Arbeiten sollen den folgenden Uebungen zu Grunde gelegt werden, und schliesslich als Bestandtheile von Fugen Verwendung finden. Es ist keineswegs nöthig oder vortheilhaft, immer neue Themata zu erfinden, vielmehr von grossem Nutzen, das Vorhandene, schon Gelungene, an geeigneter Stelle verwehrten zu lernen.

Digitized by Google

III. Die umkehrungsfähigen Contrapunkte.

§ 24.

Der doppelte Contrapunkt der Octave.

Von den umkehrungsfähigen Contrapunkten ist der doppelte Contrapunkt der Octave der bei weitem leichteste, häufigste und unentbehrlichste.

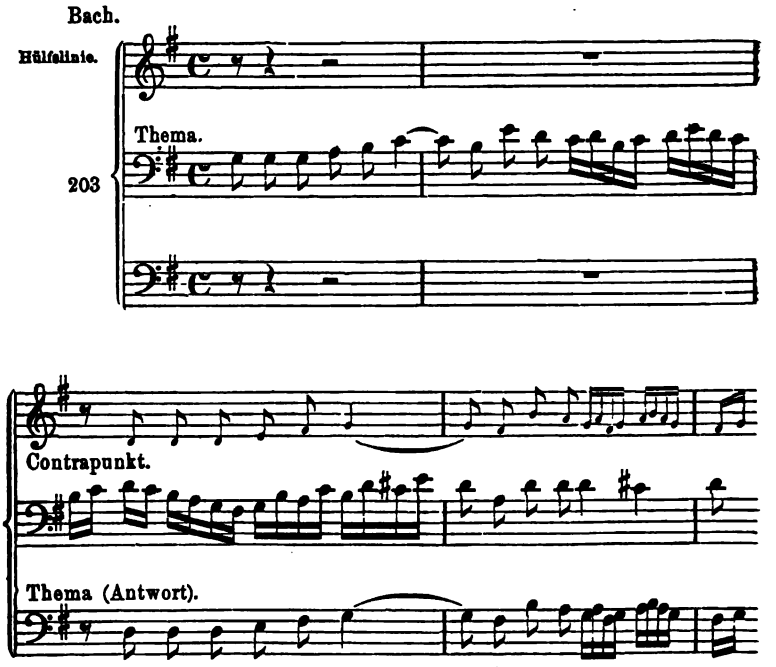
Schreibt man in einem Imitationssatz den ersten Gegensatz im doppelten Contrapunkt, so kann man denselben beliebig beibehalten, gleichviel ob er über oder unter dem Thema zu stehen kommt. Folgen die Stimmen in grader Ordnung, d. h. in ihrer natürlichen Folge von oben nach unten, oder von unten nach oben, aufeinander, so kann man den Gegensatz mehrmals beibehalten, auch wenn er im einfachen Contrapunkt gesetzt ist. In der Fuge ist es von ganz besonderer Wichtigkeit, den Gegensatz im doppelten Contrapunkt zu schreiben, weil es dadurch möglich wird, ihn zu jeder Anführung des Themas beizubehalten. Den Meistern des contrapunktischen Stiles, insbesondere Bach und Händel, war der doppelte Contrapunkt der Octave ebenso geläufig, wie der einfache.

Von den früher gegebenen Beispielen haben den Gegensatz im doppelten Contrapunkt Nr. 2, 6, 10, 111, 119, 125 und andere.

Das sicherste Verfahren einen doppelten Contrapunkt herzustellen, ist immer, dass man ihn sich gleich in der Umkehrung denkt. Um dafür das Vorstellungsvermögen zu wecken, bedient man sich bei den ersten Arbeiten einer Hülfslinie*), auf welcher man das gegebene Thema in der Octavversetzung notirt.

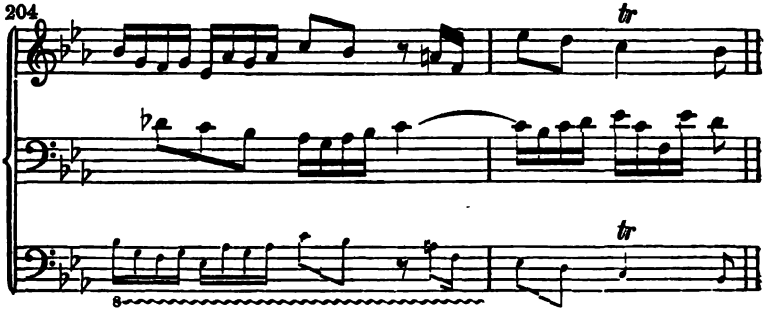
*) Die Hülfslinie ist ein getreues Bild der geistigen Thätigkeit beim Hervorbringen eines dpp. Cp. Sie stellt das sinnlich dar, was in der Vorstellung des Componisten vorgeht. Deshalb erleichtert sie auch die Arbeit in so hohem Grade.

Digitized by Google



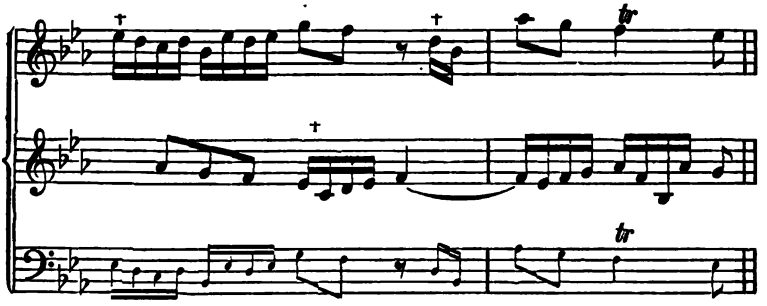
Handelt es sich um tonale Imitation, so muss man die, durch die Tonalität der Antwort nöthig werdenden Aenderungen sofort notiren.

Bei Themen, welche eine Octave oder mehr Umfang haben, ist es zweckmässig, die Hülfslinien in der zweiten Octave abzufassen:



Digitized by Google

Tonale Antwort.

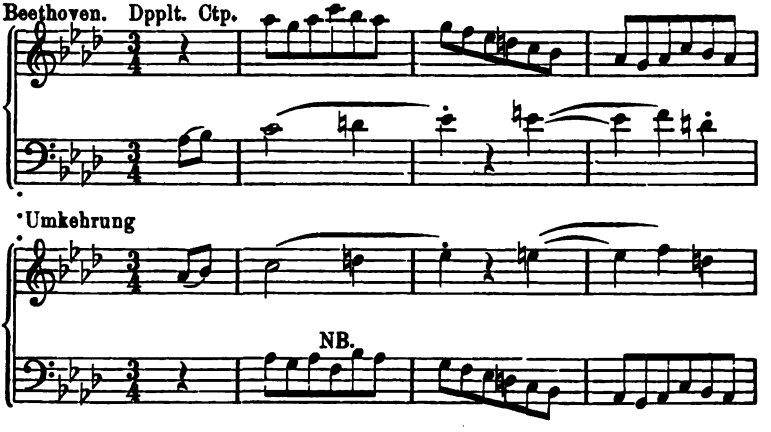


Siebzehnte Aufgabe.

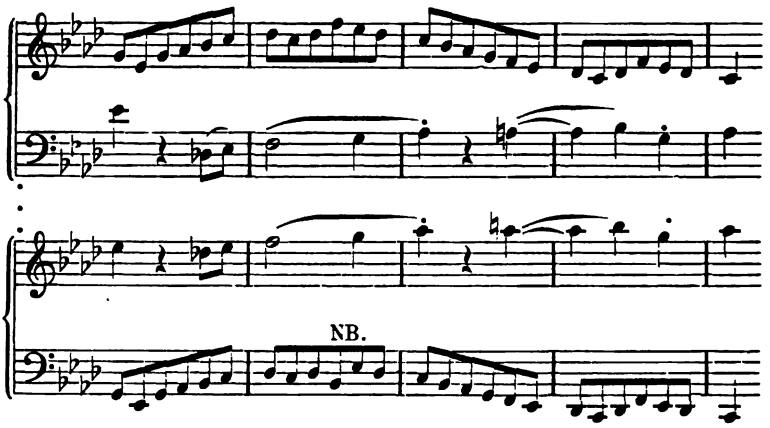
Bilde zahlreiche Gegensätze im doppelten Contrapunkt der Octave zu eignen früher gebildeten Themen, und bilde daraus vierstimmige Imitationssätze in ungrader Stimmordnung, in welchen der Contrapunkt immer beibehalten wird. Thue dasselbe mit fremden, hier gegebenen, oder anderen Bach'schen Themen, und vergleiche die Arbeiten mit denen Bach's.

Eine glänzende Anwendung des doppelten Contrapunktes der Octave bietet folgender Satz aus der Asdur- Sonate op. 26 von Beethoven. Dieser Meister bedient sich in seinen Figurationsstimmen sehr häufig des doppelten Contrapunktes.

205
Beethoven. Dpplt. Ctp.



Digitized by Google



Nächst den drei ersten Aufgaben ist diese die wichtigste der ganzen Lehre vom Contrapunkt, und muss in ebenso zahlreichen Beispielen gelöst werden, wie jene. Eine sehr förderliche

Nebenaufgabe

besteht darin, dass man in den grade zugänglichen **Werken der classischen Contrapunktisten den Contrapunkt der vorkommenden Imitationssätze bestimmt.** Es empfehlen sich dazu die Oratorien, Messen, Cantaten, Motetten Bach's und Händel's (insbesondere die Matthäus-Passion und der Messias, zwei Werke, deren genaueste Bekanntschaft dem gebildeten Musiker ohnehin unentbehrlich ist), Haydns, Mozarts, Beethovens und Mendelsohns verwandte Schöpfungen, — vor allen aber Bach's wohltemperirtes Klavier, in welchem der junge Contrapunktist vollkommen zu Hause sein muss. Zunächst hat er also in diesem unerschöpflichen Schatzkästlein kontrapunktischer Kunst und künstlerischer Weisheit **die Gegensätze contrapunktisch zu bestimmen, und festzustellen, ob und wieoft sie im Verlaufe beibehalten sind.** Er wird finden, das manche Gegensätze fast immer, andere selten durchgeführt werden, zuweilen ein Gegensatz zwar im doppelten Contrapunkt geschrieben, aber dennoch nicht beibehalten ist. (Vgl. Streng. Satz § 42). Zur Erleichterung dieses Partiturstudiums dient der Gebrauch bunter Stifte, durch welche man Thema und Gegensatz, durch die ganze Fuge, in verschiedenen Farben markirt.

Digitized by Google

§ 25.

Erfindung zweier Themata im doppelten Contrapunkt.

Die Aufgabe, zwei Themata im doppelten Contrapunkt zu erfinden, welche hauptsächlich bei der Doppelfuge vorkommt, unterscheidet sich von der vorigen nur durch die Rücksicht auf die grössere Selbständigkeit der beiden Stimmen, welche jeder von ihnen die Bedeutung eines Themas beizulegen im Stande sein muss. Technisch besteht der Hauptunterschied darin, dass der Gegensatz, der, als Fortsetzung des Themas, sich fast immer ohne Unterbrechung diesem anschliesst, mit der Antwort gleichzeitig beginnt, während das zweite Thema in der Regel einen anderen Eintrittspunkt hat, als das erste.

Die Herstellung geschieht so, dass man entweder zu dem ersten Thema das zweite bildet, oder dass man beide, Ton für Ton, gleichzeitig erfindet.

Achtzehnte Aufgabe.

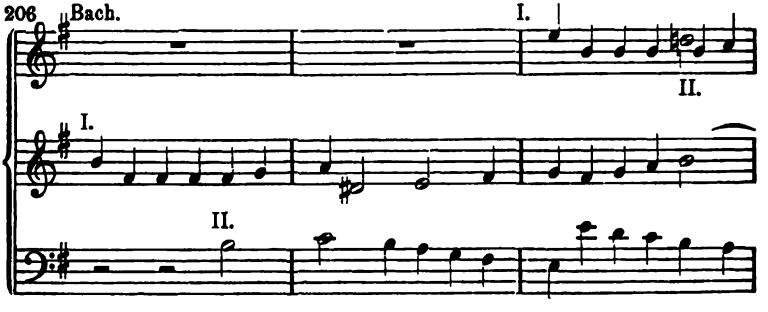
1) Bilde zu zahlreichen Themen zweite Themen im doppelten Contrapunkt der Octave.

2) Bilde Doppelthemata in gleichzeitiger Erfindung.

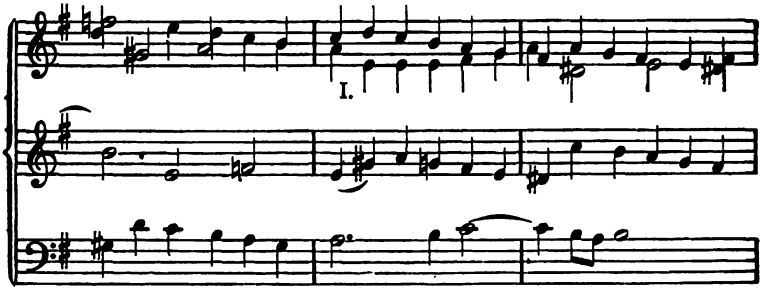
Letztere Aufgabe ist in weniger zahlreichen Beispielen zu lösen, und besonders im Instrumentalsatz mit Berücksichtigung der Figuration und Chromatik.

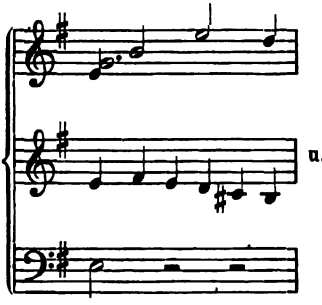
Beispiele.

206 Bach.

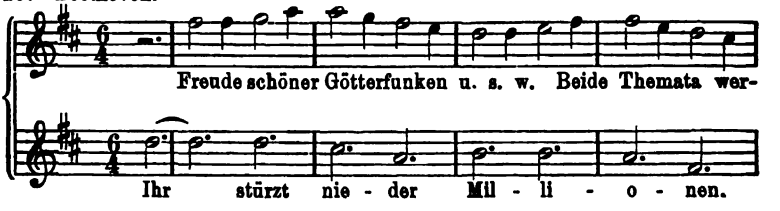


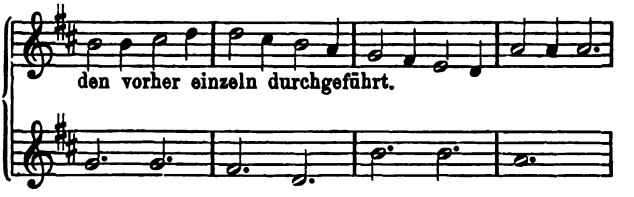
Digitized by Google





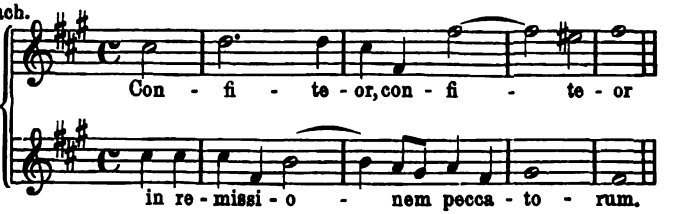
207 Beethoven.





Bach.

208

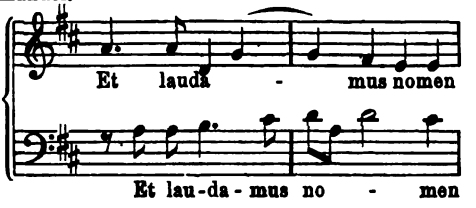


Digitized by Google

Beide Themata des vorstehenden Beispiels beginnen gleichzeitig, und sind früher selbständig durchgeführt.

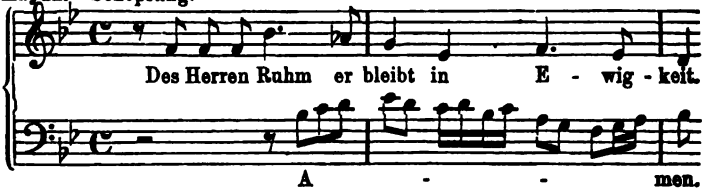
Händel.

209



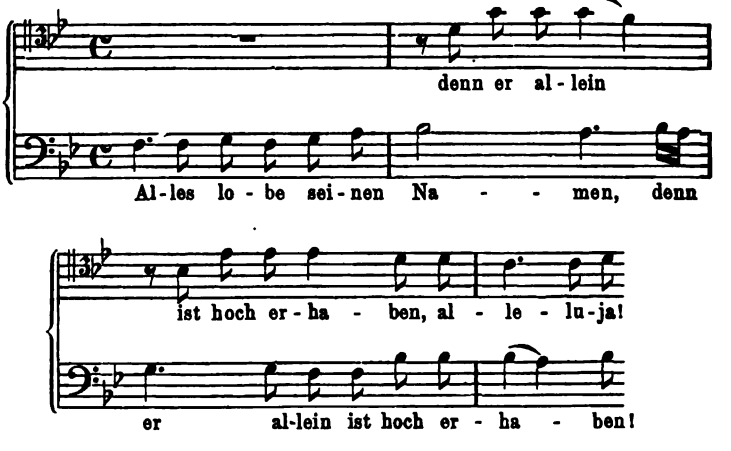
Haydn. Schöpfung.

210

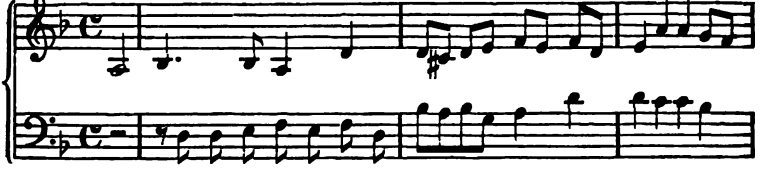


Haydn.

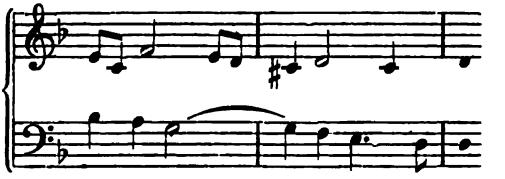
211



212 Händel. Il Pensieroso.



Digitized by Google



§ 26.

Der dreifache Contrapunkt.

Der Satz dreier, gegen einander umkehrungsfähiger Stimmen heisst bekanntlich dreifacher Contrapunkt.

Consonirende Intervalle sind ausser Einklang und Octave: Terz und Sexte.

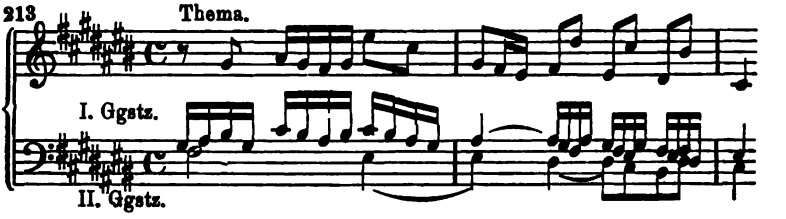
Dissonirende Accorde die in allen Lagen (Grundaccord und Umkehrung) gleich brauchbar sind, eignen sich besonders.

Den Quartsextaccord — natürlich in correcter Behandlung — suche man im ersten Entwurf anzubringen, weil seine Umkehrung den Dreiklang und Sextaccord, zwei Consonanzen, ergibt.

Es ist nicht unbedingt nöthig, dass sich der dreifache Contrapunkt in zwei doppelte Contrapunkte theilen lässt. Doch bringt es die Form der Nachahmungssätze mit sich, dass zwei von den drei Stimmen (Thema und I. Gegens.) einen selbständigen doppelten Contrapunkt bilden.

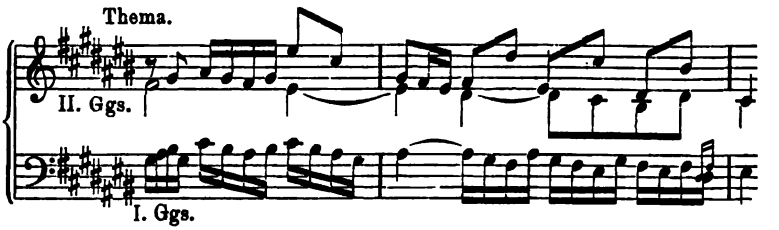
In der Cisdurfuge des wohltemperirten Klaviers I, 2, bildet das Thema, der erste Gegensatz und der zweite Gegensatz einen dreifachen Contrapunkt, der hier mit seinen Versetzungen folgt:

213

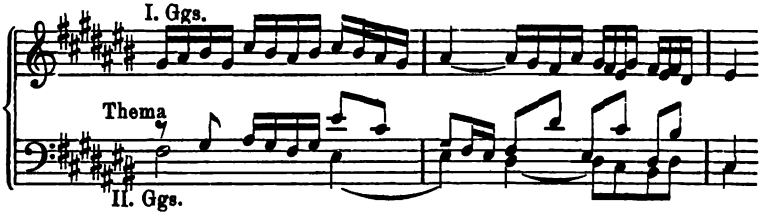


Findet in der Bach'schen Fuge keine Verwendung, weil die linke Hand schlecht spielbar.

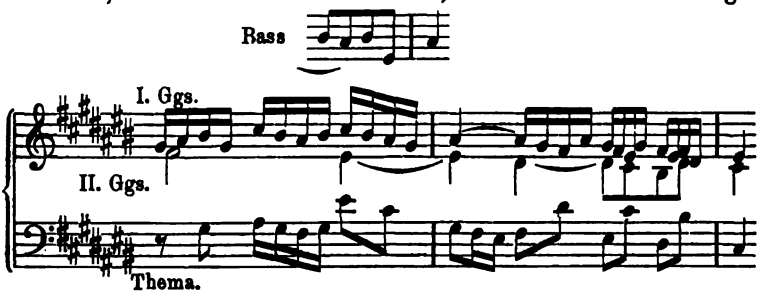
Digitized by Google



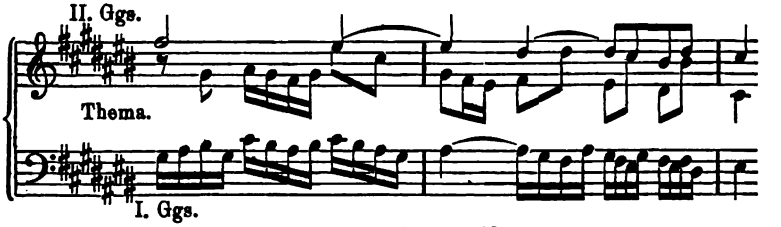
Findet sich Takt 24 — 26 in Gisdur. Zu Anfang Variante beider Contrapunkte, des ersten zur besseren Einführung, des zweiten wegen des Fingersatzes. Am Ende im I. Ggs. die kleinen Noten.



Findet sich Takt 26 — 28, ferner Takt 44 — 46 in Gisdur. Variante beidemale, zu Gunsten verstärkter Cadenz, im Schluss des zweiten Ggs:

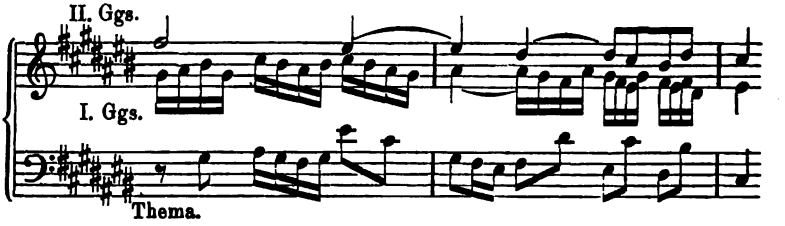


Findet sich nicht in der Bach'schen Fuge, vielleicht wegen der schlecht spielbaren Einklänge der rechten und linken Hand.

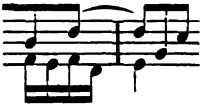


Findet sich Takt 19—21 nach Eismoll übertragen.

Digitized by Google

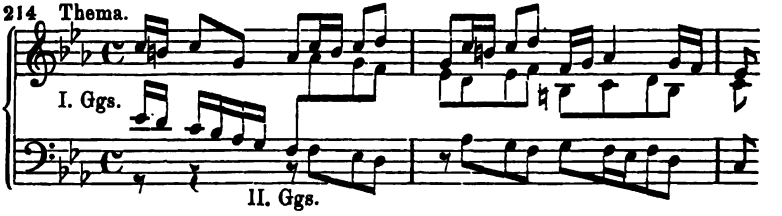


Findet sich Takt 5—7, ferner Takt 46—48. Beidemale ist die Oberstimme (II. Ggs.) über den letzten Taktstrich gebunden:

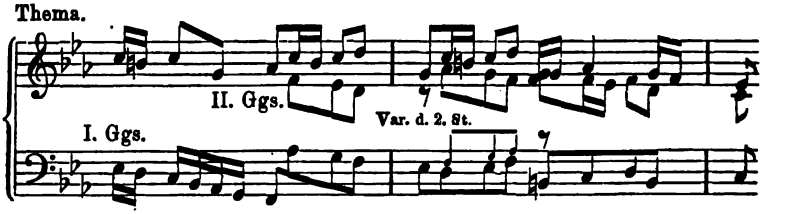


Auserdem wird in dieser Fuge von dem doppelten Contrapunkt des Themas und ersten Gegensatzes Gebrauch gemacht Takt 10—12, Gisdur, 14—16, aismoll, 42—44, 51—53.

Eine ähnliche Anwendung des dreifachen Contrapunktes finden wir in der Cmollfuge desselben Werkes, I, 2. Der dieser zu Grunde liegende dreistimmige Satz nebst Umkehrungen folgt hier:

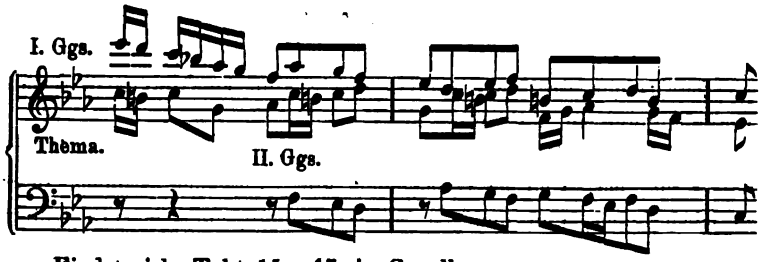


Findet sich Takt 20—22 mit unbedeutenden Varianten des II. Ggs.

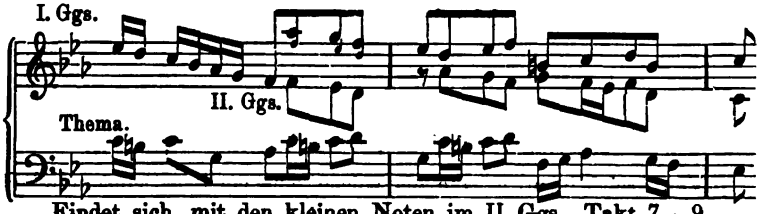


Findet sich mit den ziemlich bedeutenden Varianten der zweiten Stimme, welche hier durch kleine Noten angedeutet sind, Takt 11—13.

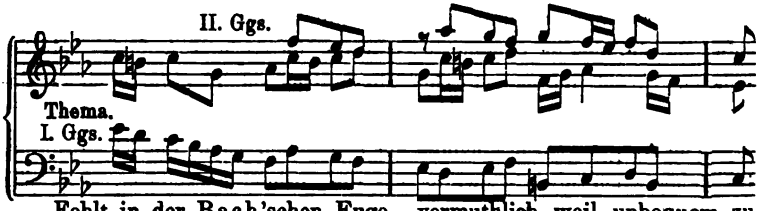
Digitized by Google



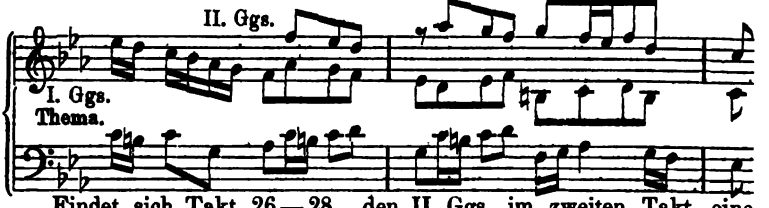
Findet sich, Takt 15—17, in Gmoll.



Findet sich, mit den kleinen Noten im II. Ggs., Takt 7—9.



Fehlt in der Bach'schen Fuge, vermuthlich weil unbequem zu spielen.



Findet sich Takt 26—28, den II. Ggs. im zweiten Takt eine Octave tiefer.

Es finden sich im wohltemperirten Klavier noch mehrere, auch vierstimmige Fugen, in denen das Thema und die beiden ersten Gegensätze mit einander einen dreifachen Contrapunkt bilden. **Der Schüler hat diese Fugen aufzusuchen, die betreffenden dreifachen Contrapunkte auszuziehen, und in allen ihren Umkehrungen zu notiren.**

Digitized by Google

Neunzehnte Aufgabe.

Zahlreiche dreifache Contrapunkte sind zu bilden, und mit Umkehrungen zu notiren.

Der dreifache Contrapunkt trägt zur Klarheit eines contrapunktischen Satzes viel bei, weil er Gelegenheit gibt, dieselben Stimmen öfter zu wiederholen, und dadurch besser einzuprägen. Auch erleichtert sein Gebrauch die Ausführung ungemein, weil er die Bildung immer neuer Contrapunkte erspart. Dafür ist denn auch freilich seine Herstellung allein um so viel schwerer.

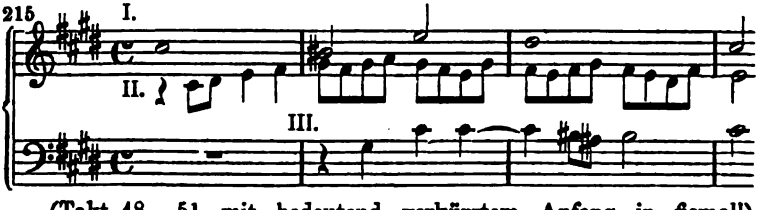
§ 27.

Erfindung von drei umkehrungsfähigen Themen.

Von drei Themen, die als solche eine gewisse Selbständigkeit behaupten müssen, in den meisten Fällen auch einzeln durchgeführt werden, ehe sie zusammen wirken, muss jedes einzelne bedeutender sein, als ein blosser Gegensatz, wie sie zur vorigen Aufgabe gebildet wurden. Auch müssen sie sich rhythmisch scharf unterscheiden, damit sie im Zusammenwirken hinreichend von einander abstechen.

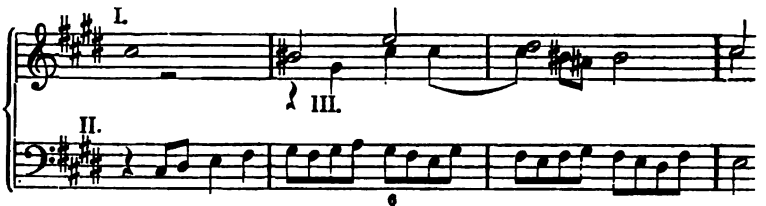
Die Aufgabe, drei Themata im dreifachen Contrapunkt zu bilden, ist daher auch noch schwerer als die vorige, so schwer, dass sich selbst die grössten Meister nur selten daran versucht haben. Das folgende Beispiel aus der Cismollfuge I, 4 des wohltemperirten Klaviers ist das vollendetste Muster dieser Art.

Im ersten Thema herrscht die ganze Note, im zweiten die Achtel-, im dritten die Viertelnote vor. Das Moment der Terz und Sexte gegen einen Ton (*his e* gegen *gis* figurirt) erscheint im zweiten Takt, der umkehrungsfähige dissonirende Accord (verminderte Dreiklang mit Vorhalt) im dritten Takt. (Vgl. S. 94).

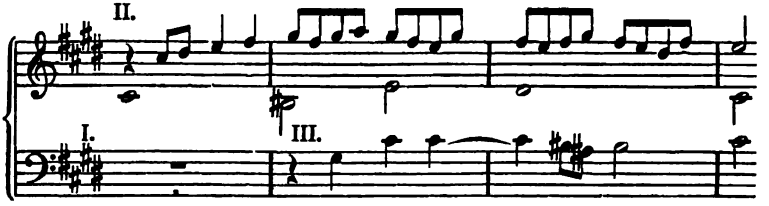


(Takt 48—51 mit bedeutend verkürztem Anfang in fismoll) (54—57 A) (59—62) (66—69).

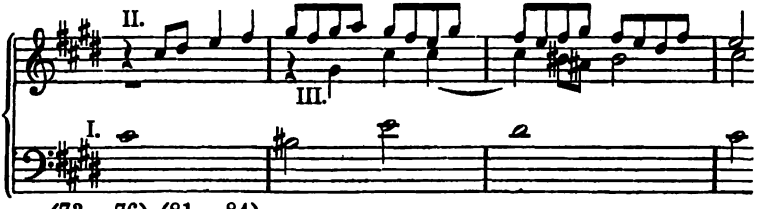
Digitized by Google



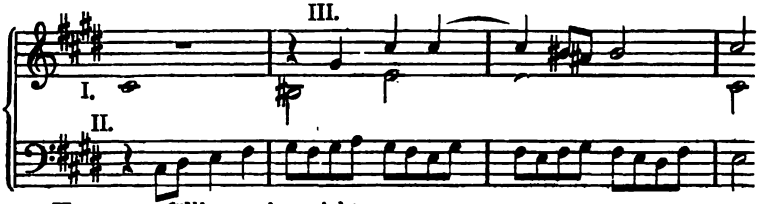
In diesem Beispiel (76—79) erkennt man den ersten Entwurf an dem Quartsextaccord. Doch mussten hier die Themata nach ihrem Auftreten in der Fuge numerirt werden.



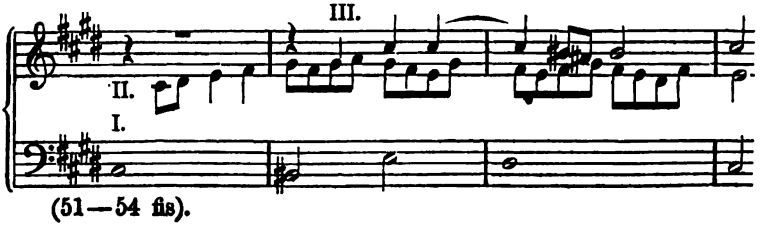
(85—88 etwas undeutlich).



(73—76) (81—84).



Kommt zufälligerweise nicht vor.

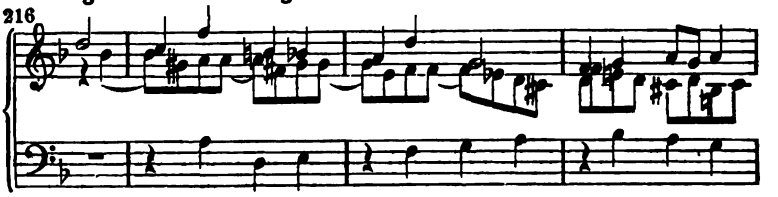


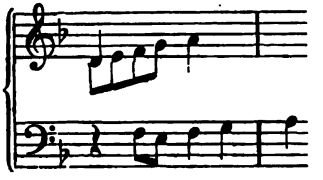
(51—54 fis).

Digitized by Google

Bilde zu den folgenden Themas im drf. Cp. aus Bach's Kunst der Fuge die Umkehrungen:

216





Zwanzigste Aufgabe.

Bilde Verbindungen von drei Themen im dreifachen Contrapunkt
1) nach einander
2) gleichzeitig.

Bestimme die drei Themata und ihre Combinationen der Fis-Moll-Fuge im wohltmp. Kl. II.

§ 28.

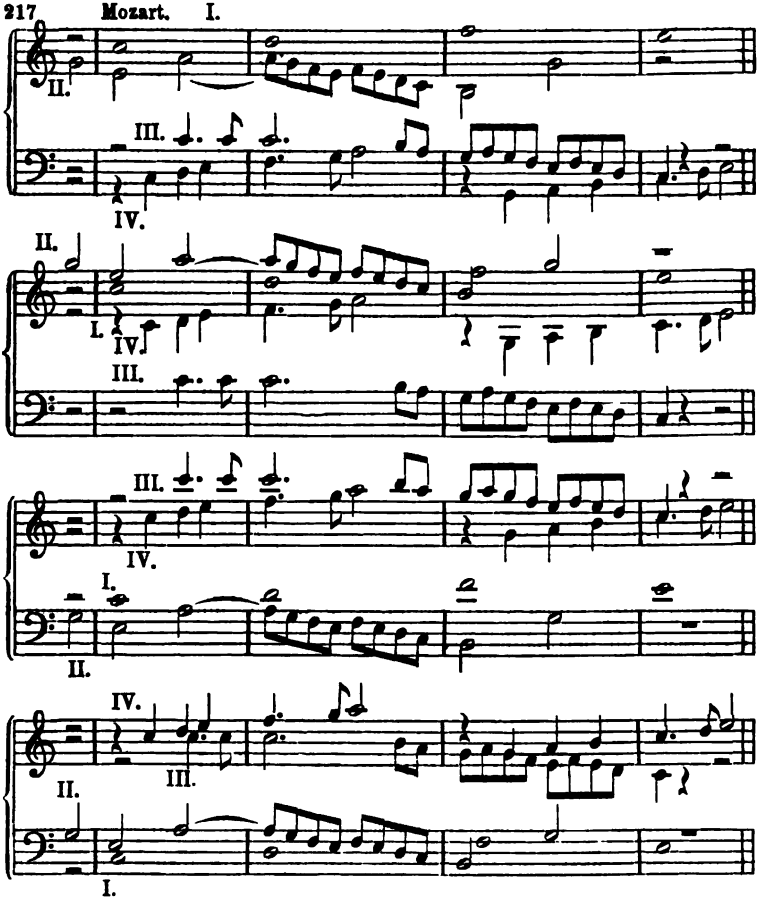
Der vierfache Contrapunkt der Octave

beruht auf denselben Grundsätzen, wie der dreifache. Einklang, Octave, Terz, Sexte, dissonirende Accorde, die in allen Umkehrungen verwendbar sind, bilden das harmonische Material. Der Unterschied zwischen den verschiedenen Arbeiten in diesem Contrapunkt wird im Wesentlichen immer nur darin bestehen, an welcher Stelle man von der Terz und Sexte, und an welcher man von den dissonirenden Accorden Gebrauch macht. Bedenklichen Quartsextaccorden und Auflösungen entgeht man durch die Vieldeutigkeit der harmoniefreien Töne in der Figuration. Das vortrefflichste Beispiel dieser Art von Contrapunkt, welches alle Bedingungen und Vortheile desselben er-

Digitized by Google

schöpft, liegt dem berühmten Finale von Mozarts grosser Cdur- (Jupiter-) Sinfonie zu Grunde. Mozart bedient sich dabei als harmonischen Motiv's der zusammengesetzten Cadenzformel: Tonica, Unterdominante (Nebenseptimenaccord auf der Secunde), Dominantseptimenaccord, Tonica.

217 Mozart. I.



Kein anderes Organ als das grosse Orchester mit seinen so ganz verschiedenen Klangcharakteren war im Stande diese vier Themen, welche rhythmisch und melodisch die grösstmögliche Verschiedenheit zeigen, deutlich erkennbar mit einander durchzuführen. Uebrigens liegt in diesem einen Beispiel die Weisheit der Jahrhunderte har-

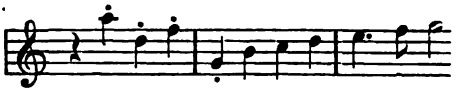
Digitized by Google

monischer Musik: denn Mozart hatte in frühester Jugend den strengen Satz studiert, auch davon in Rom, noch als Knabe, ehrenvolles Zeugniss abgelegt; ausserdem war ihm das Rameau'sche Tonsystem in Fleisch und Blut übergegangen; und aus jenem Wissen und diesem Wesen schuf er — vermuthlich nach jahrelanger geistiger Vorarbeit — diese thematische Combination, die, als einzelner Fall so sehr für das ganze Princip steht, dass jede andere derartige Arbeit immer nur eine Copie dieser einen, oder aber misslungen sein wird. Ein Takt mit der Terz und Sexte, zwei dissonirende Accorde, die in einander übergehen, und der Schluss mit der Terz werden immer die harmonischen Momente solcher Arbeiten bleiben, die wir übrigens auch an dem Bach'schen Tripelthema, N. 215, beobachten können.

Die Vertheilung dieser Momente und ihr rhythmisches Verhältniss bleibt allerdings, ebenso wie die Grenzen der Modulation, Sache der freien Entschliessung des Componisten.

In der obigen Anführung sind nur die vier Hauptversetzungen gegeben. Bekanntlich gestattet der vierfache Contrapunkt überhaupt vierundzwanzig Versetzungen. In Mozarts Composition erscheint noch ein fünftes (Neben-) Thema:

218



welches aber, seiner Unselbständigkeit wegen, nur als beibehaltner Gegensatz zu betrachten ist.

Einundzwanzigste Aufgabe.

Bilde nach dem Mozart'schen Vorbild einige vierfache Contrapunkte der Octave für Streichinstrumente, sowie einige desgleichen für Vocalsatz.

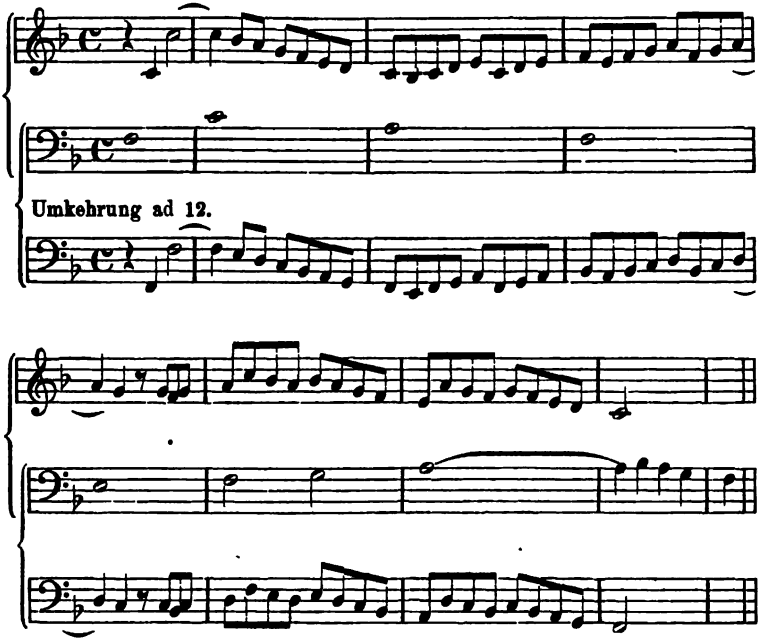
Digitized by Google

§ 29.

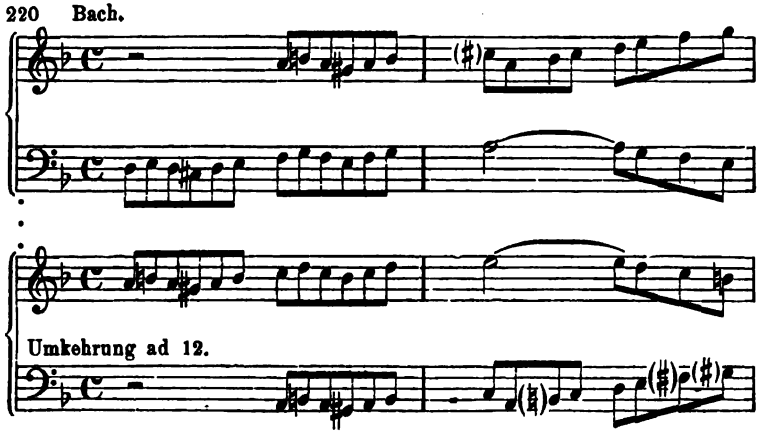
Die anderen umkehrungsfähigen Contrapunkte.

Der doppelte Contrapunkt der Duodecime:

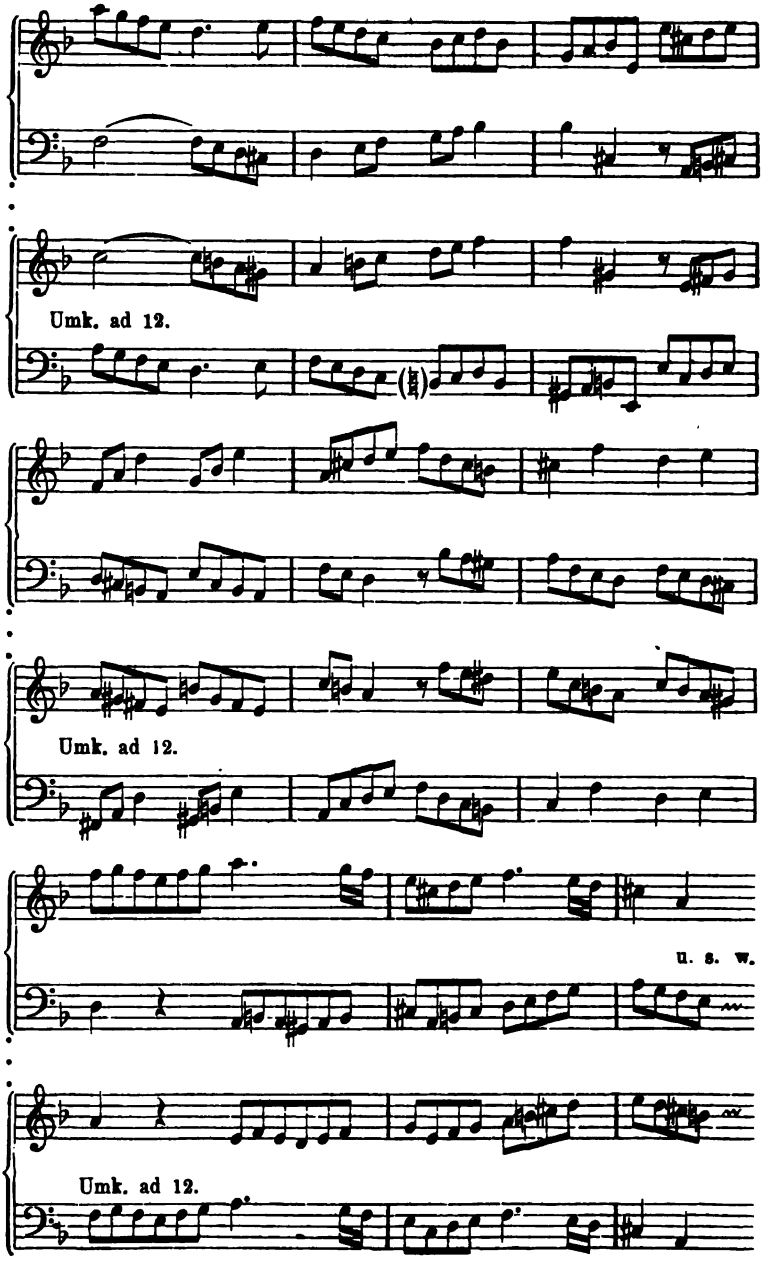
219 Bach.



220 Bach.



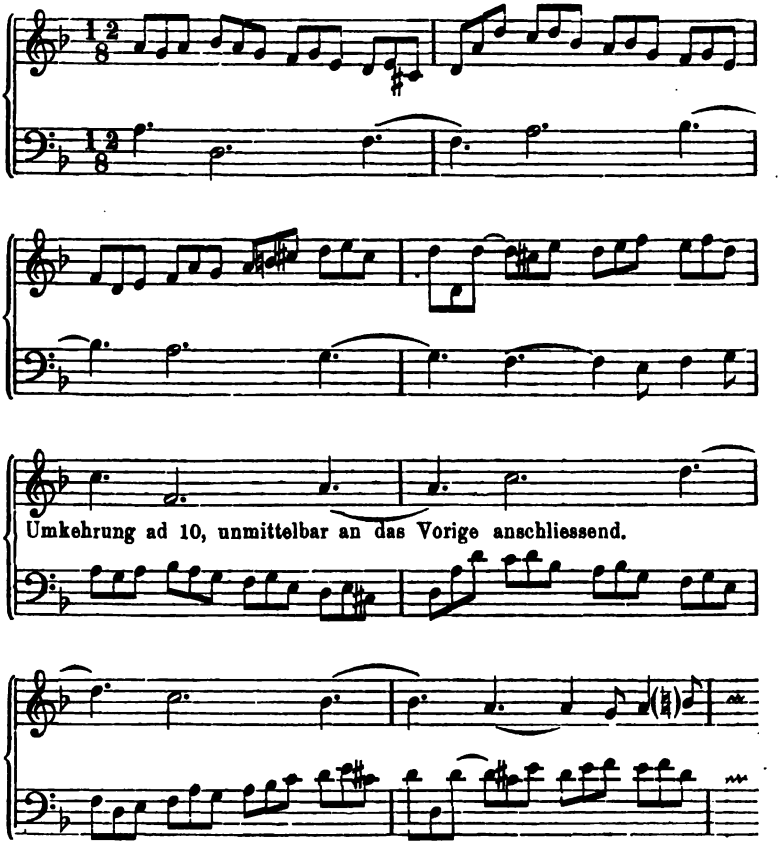
Digitized by Google



Digitized by Google

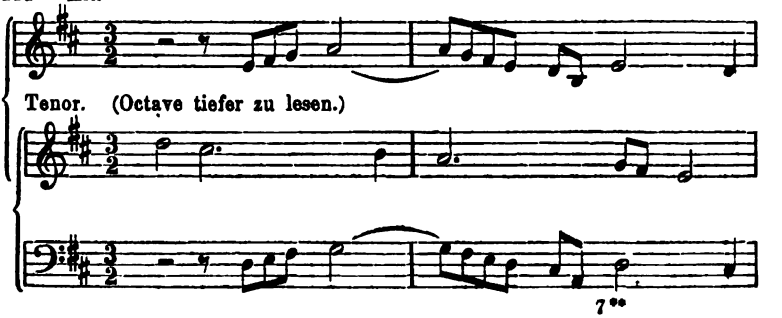
Der doppelte Contrapunkt der Decime:

221 Bach.

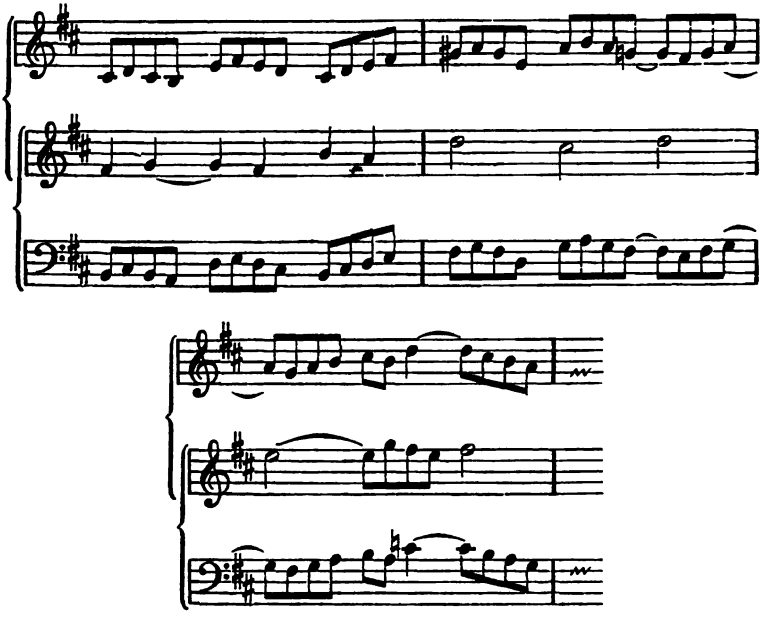


Der doppelte Contrapunkt der None:

222 Alt.



Digitized by Google

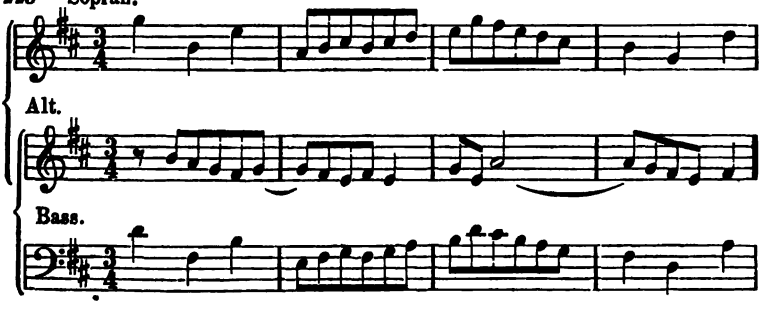


Der doppelte Contrapunkt der Undecime:

223 Sopran.

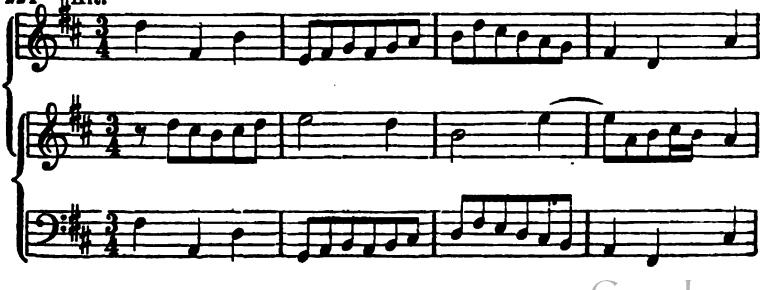
Alt.

Bass.



Der doppelte Contrapunkt der Terzdecime:

224 Alt.



Digitized by Google

Man bedient sich zur Herstellung dieser Contrapunkte immer einer Hülfslinie, welche das Resultat der Umkehrung sofort vor die Augen bringt, aber **nicht** einer Hülfslinie für den zu setzenden Contrapunkt, — den man also gleichzeitig doppelt schreiben müsste — sondern einer Hülfslinie des **gegebenen Themas**, welche die Lage desselben in der Umkehrung veranschaulicht.

Zweiundzwanzigste Aufgabe.

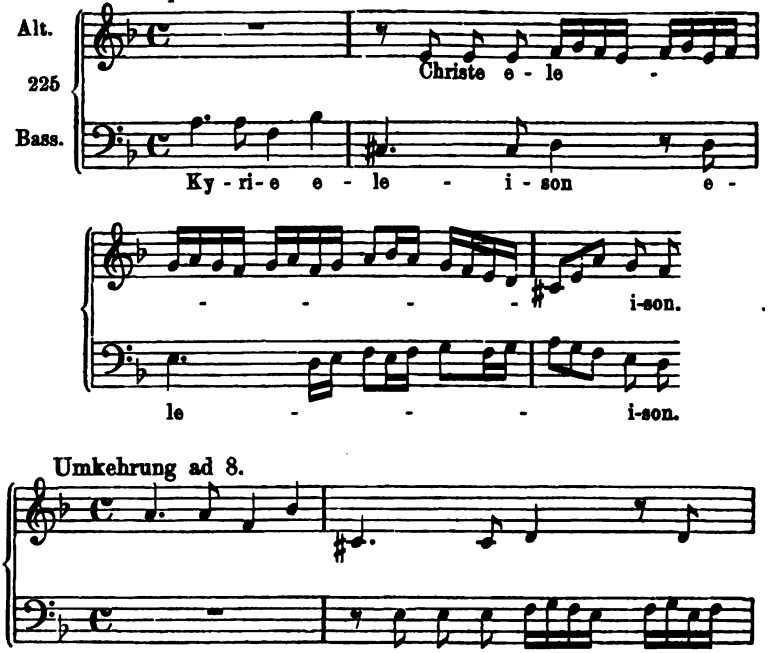
Bilde nach den hier gegebenen Beispielen derartige Contrapunkte mit Berücksichtigung der Figuration und Chromatik.

§ 30.

Combinirte Contrapunkte.

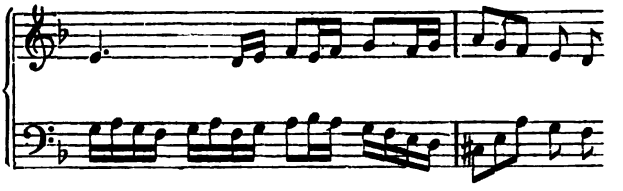
Contrapunkt der Octave und Duodecime verbunden:

Mozart. Requiem.

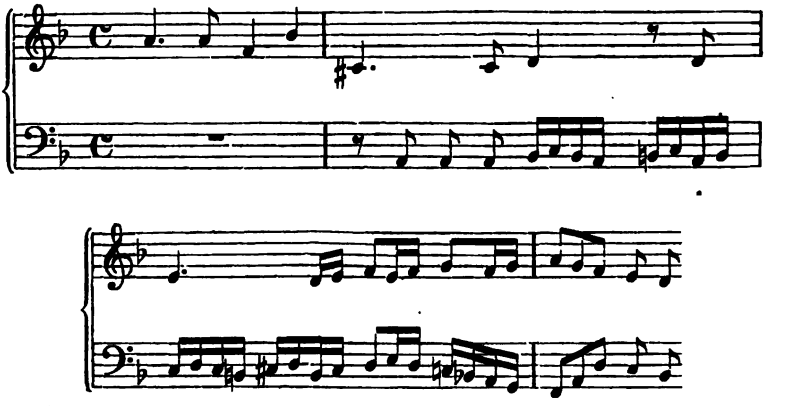


Umkehrung ad 8.

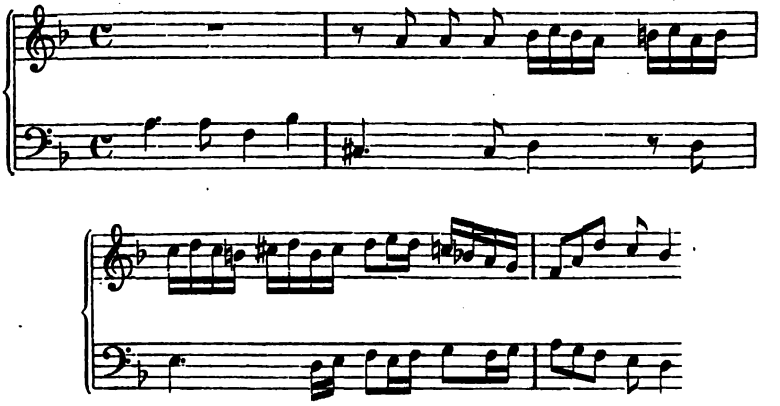
Digitized by Google



Umkehrung ad 12.



Letztere Umkehrung lässt wieder eine Umkehrung ad 8 zu:

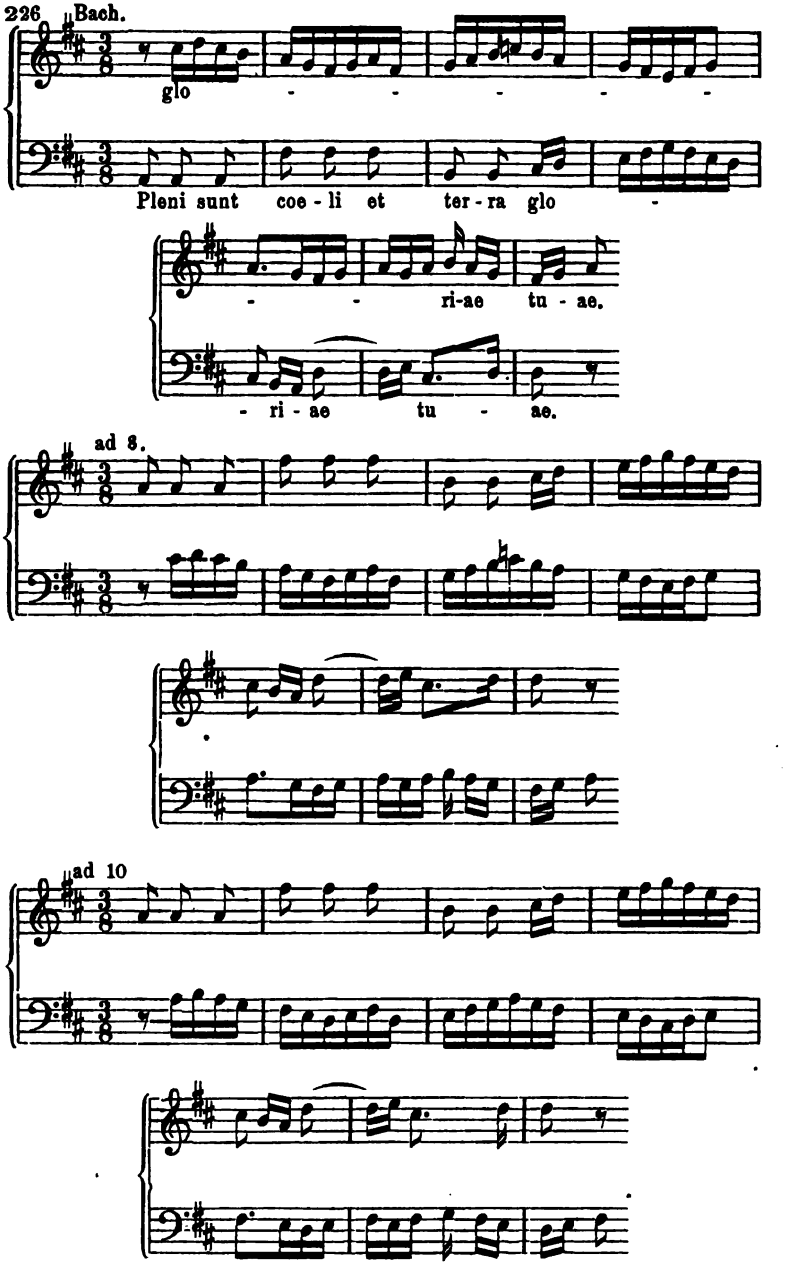


Die Herstellung dieses Contrapunktes geschieht, wie im strengen Satz, durch den Gebrauch zweier Hülfslinien.

Contrapunkt der Octave und Decime verbunden:

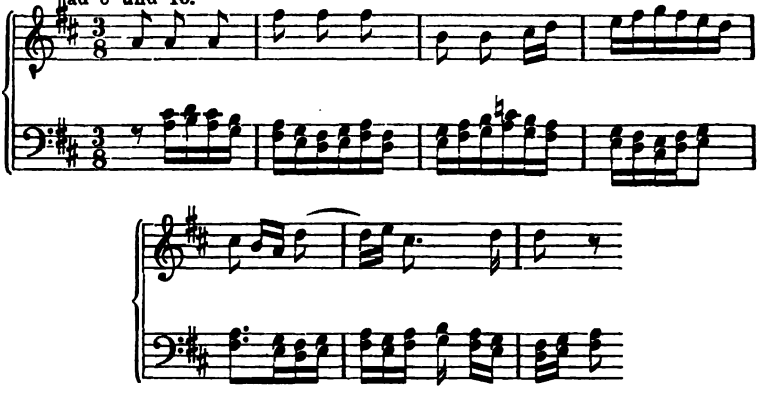
Digitized by Google

226 Bach.

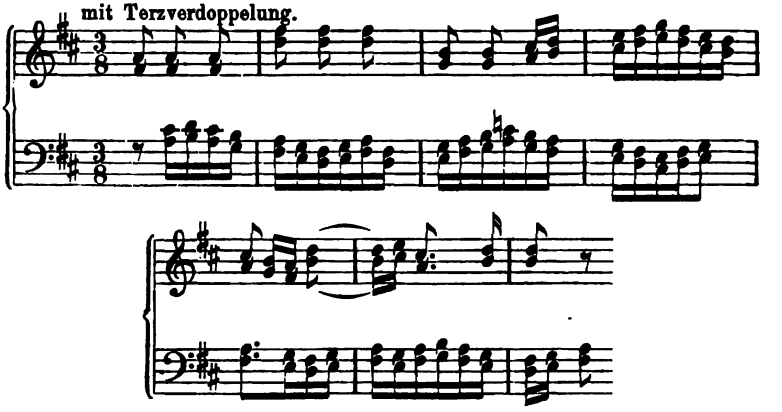


Digitized by Google

ad 8 und 10.

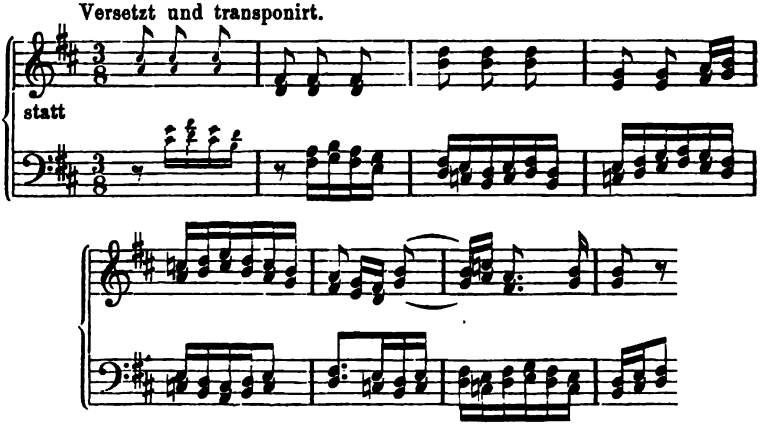


mit Terzverdoppelung.



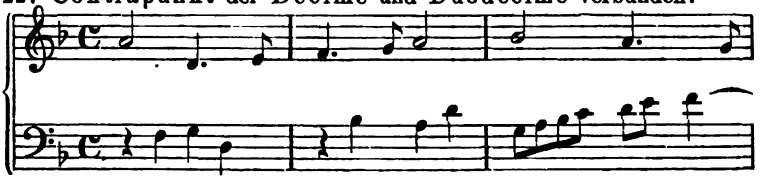
Versetzt und transponirt.

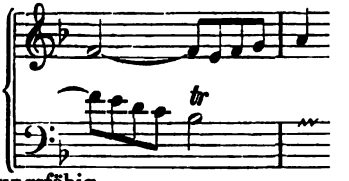
statt



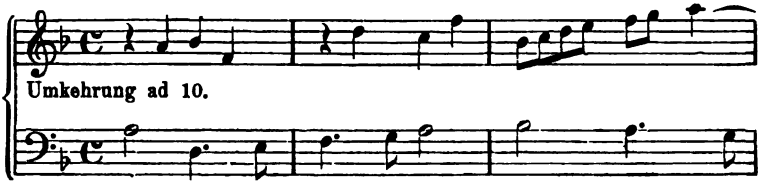
Digitized by Google

227 Contrapunkt der Decime und Duodecime verbunden:

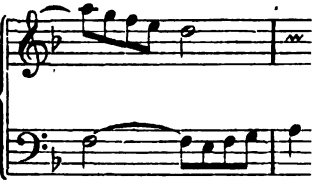




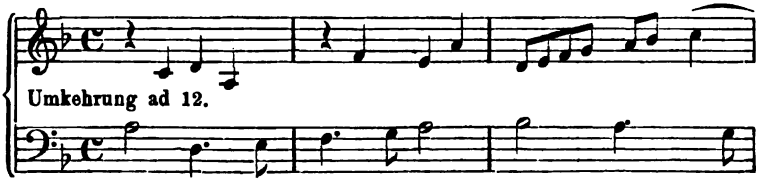
nicht ad 8 umkehrungsfähig.



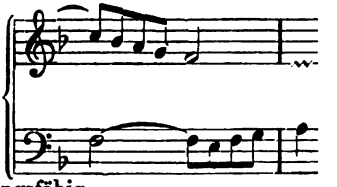
Umkehrung ad 10.



gestattet Umk. ad 8.

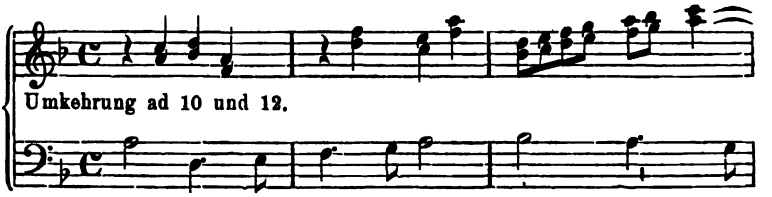


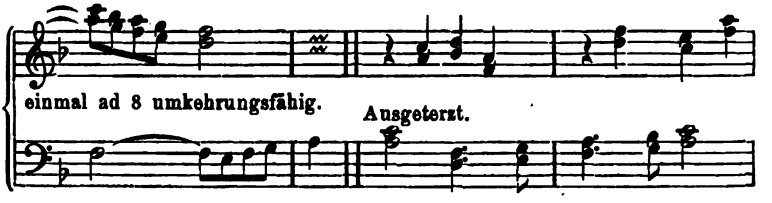
Umkehrung ad 12.



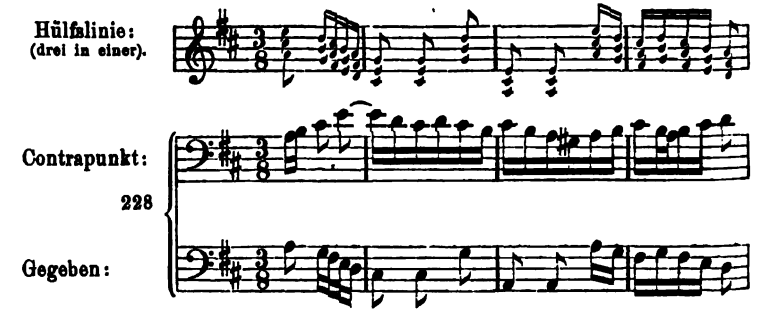
nicht ad 8 umkehrungsfähig.

Digitized by Google

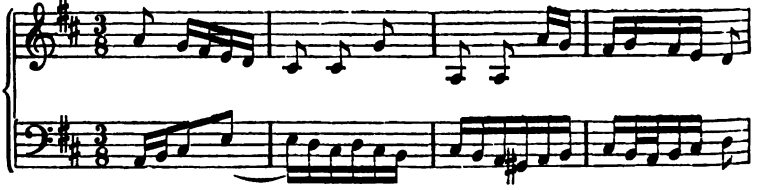




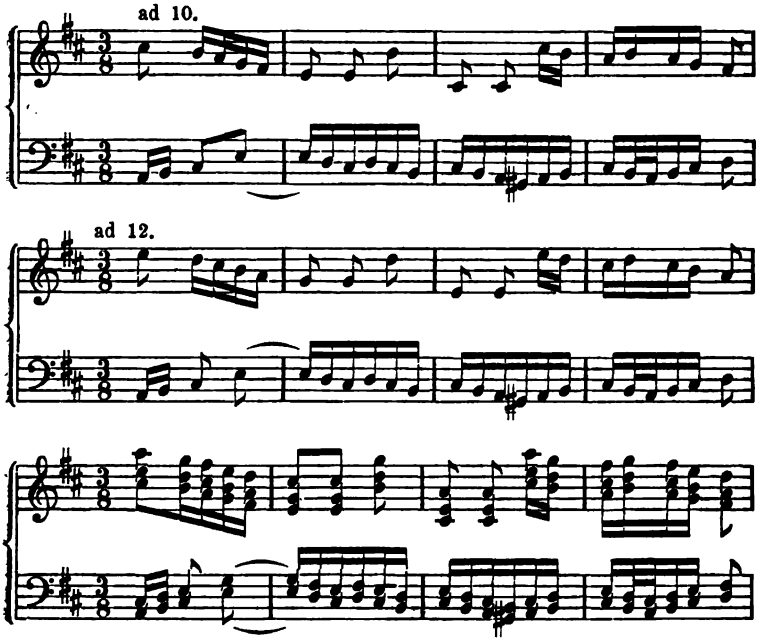
Contrapunkt der Octave, Decime und Duodecime verbunden:



Umkehrung ad 8.



Digitized by Google



Dreiundzwanzigste Aufgabe.

Bilde nach den gegebenen Beispielen mit Anwendung von Hülfslinien combinirte doppelte Contrapunkte.

§ 31.

Der umkehrungsfähige Contrapunkt im Canon.

Schreibt man einen zweistimmigen Canon im doppelten Contrapunkt, so gewinnt man den Vortheil, ihn in umgekehrter Stimmordnung wiederholen zu können.

In Bach's Kunst der Fuge findet sich ein Canon in der Vergrösserung und Gegenbewegung: „Canon per augmentationem in motu contrario". In diesem Canon ahmt der Bass die ersten 24 Takte des Sopranes in 48 Takten nach, und beginnt dann sofort seinerseits die kleinere Gestalt des Themas, die nun vom Sopran in

Digitized by Google

der Vergrösserung nachgeahmt wird. So zerfällt also der Canon in zwei grosse Theile, deren zweiter die Umkehrung ad 8 des ersten ist. Im ersten Theil aber hört für den Sopran mit dem Eintritt des 25. Taktes die Canonik auf, und ist die Stimme desselben nichts weiter, als ein freier — doppelter — Contrapunkt, der den, seinen Canon zu Ende führenden, Bass begleitet. Dasselbe geschieht im zweiten Theil im umgekehrten Verhältniss der Stimmen. Der Canon ist also nicht unendlich, sondern wird zweimal unterbrochen. (Die Wiederholung in der Umkehrung ad 8 schliesst beim Eintritt des drittletzten Taktes.)

Der in demselben Werke folgende Canon in der Octave ist dagegen unendlich und wird bis zur letzten Note nachgeahmt. Eine Umkehrung enthält er aber gar nicht, ist also dem einfachen Contrapunkt zuzuschreiben.

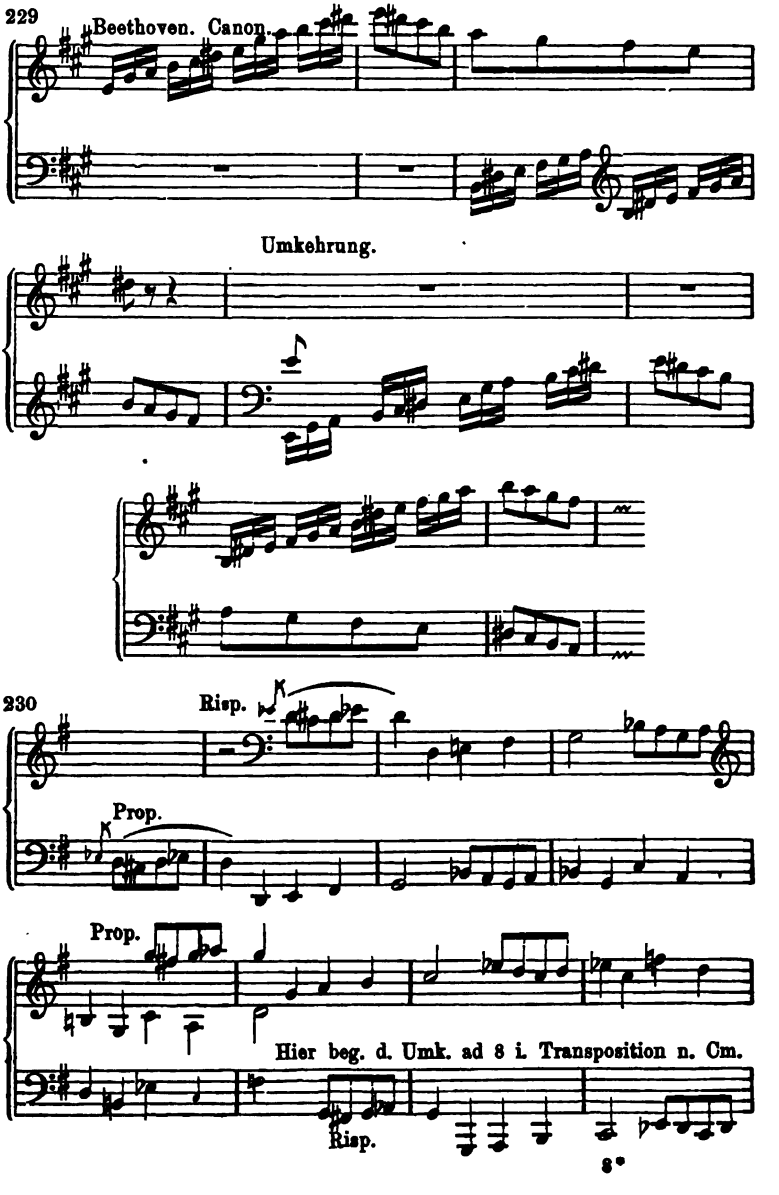
Der „Canon alla Decima" ist im Contrapunkt der Decime geschrieben. Mit dem vierzigsten Takt beginnt die Umkehrung der ersten 39 Takte in der Decime; dieselbe schliesst mit dem achtundsiebzigsten Takt. Der angehängte Schluss im Viervierteltakt ist frei. Nicht zum Canon gehören, sondern einen freien Contrapunkt, — behufs Einführung der Umkehrung des Ganzen ad 10, — bilden die vier Takte der Bassstimme, Takt 40—43, welche den Contrapunkt zu den ersten Takten der Umkehrung bilden. Doch bildet schon der dritte viertaktige Abschnitt Takt 9—12 dieses Canons die Umkehrung ad 10 des zweiten Abschnittes Takt 5—8, ein Verhältniss, welches sich selbstverständlich in der allgemeinen Umkehrung zwischen den correspondirenden Abschnitten, Takt 48—51 zu 44—47, wiederholt. Unterbrochen wird also hier die Canonik ebenfalls, wie in dem Vergrösserungscanon, und ein mit vollkommener Consequenz durchgeführter Canon liegt auch hier nicht vor.

Der folgende: „Canon alla Duodecima" ist zwar durch Wiederholungszeichen unendlich gemacht, kann aber dennoch nicht als unendlicher Canon betrachtet werden, weil die Canonik ebenfalls, und zwar innerhalb dieses Wiederholungzeichens, unterbrochen wird. Der Canon zerfällt ebenfalls in zwei Hälften, von denen die zweite die Umkehrung ad 12 der ersten bildet.

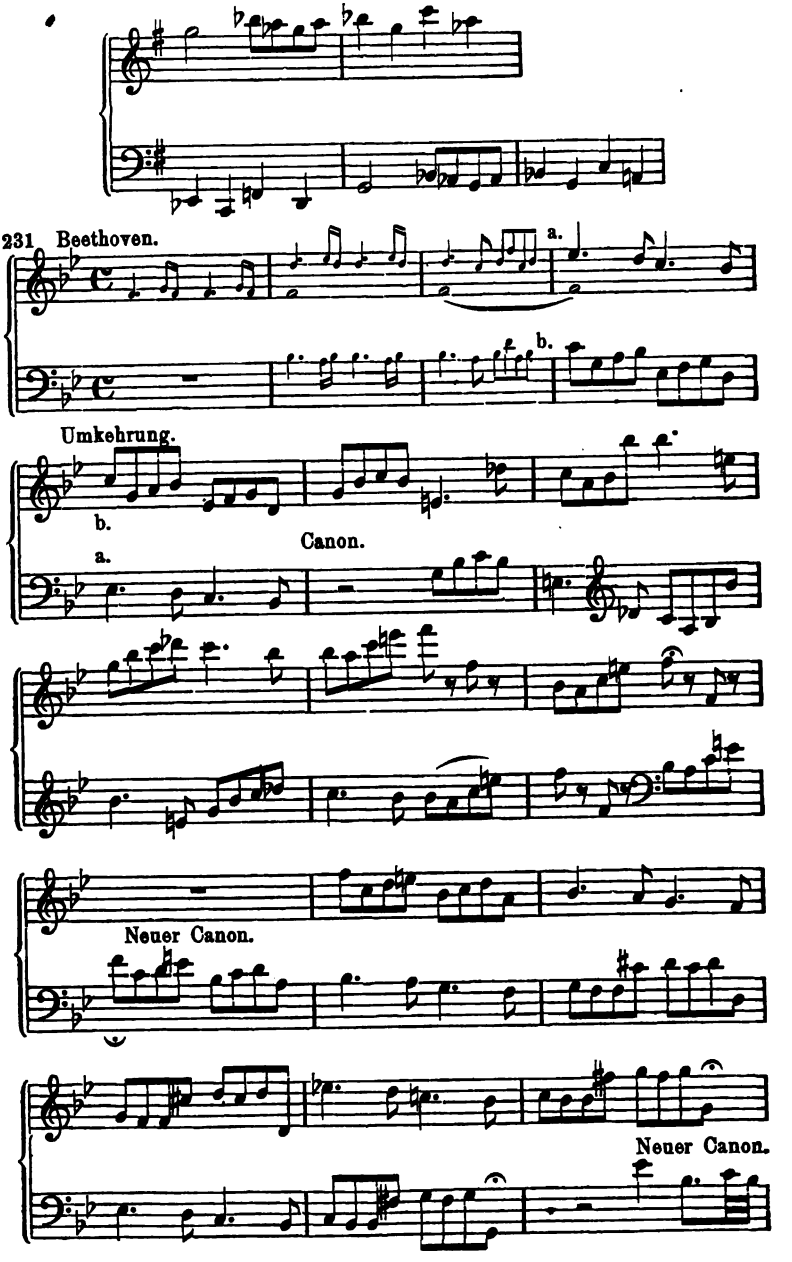
Mit Ausnahme des zweiten in der Octave, haben wir hier also überhaupt keine Canon's, sondern Musikstücke (Fugen?) welche auf einem Canon beruhen, vor uns.

Digitized by Google

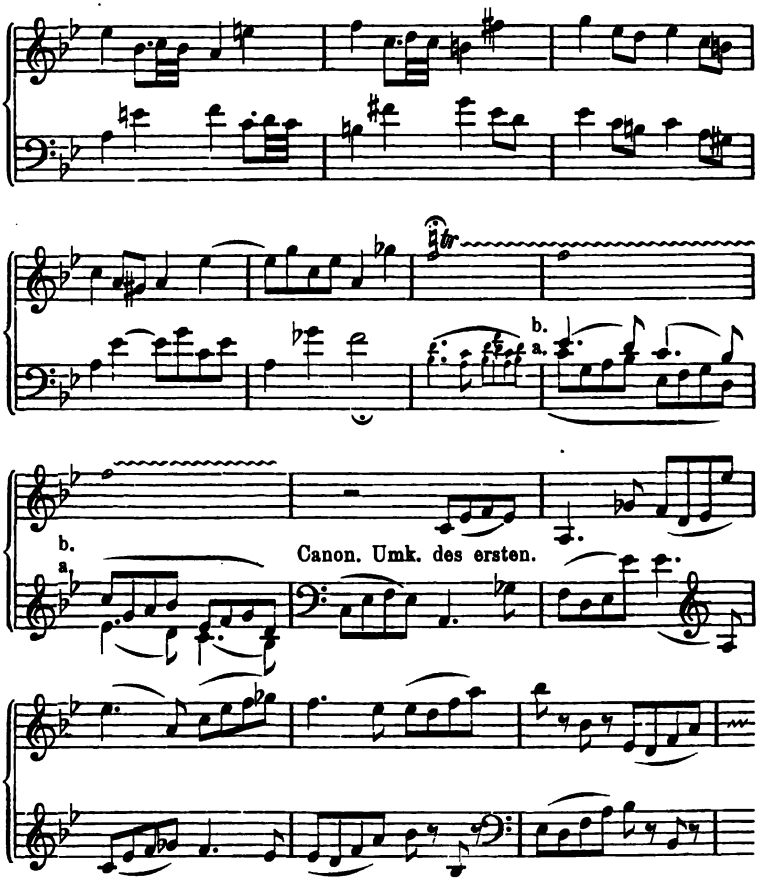
Ein freier Gebrauch des umkehrungsfähigen Canons ist bei den Meistern des thematischen Stiles sehr häufig. Hier einige Beispiele von **Beethoven**:



Digitized by Google



Digitized by Google



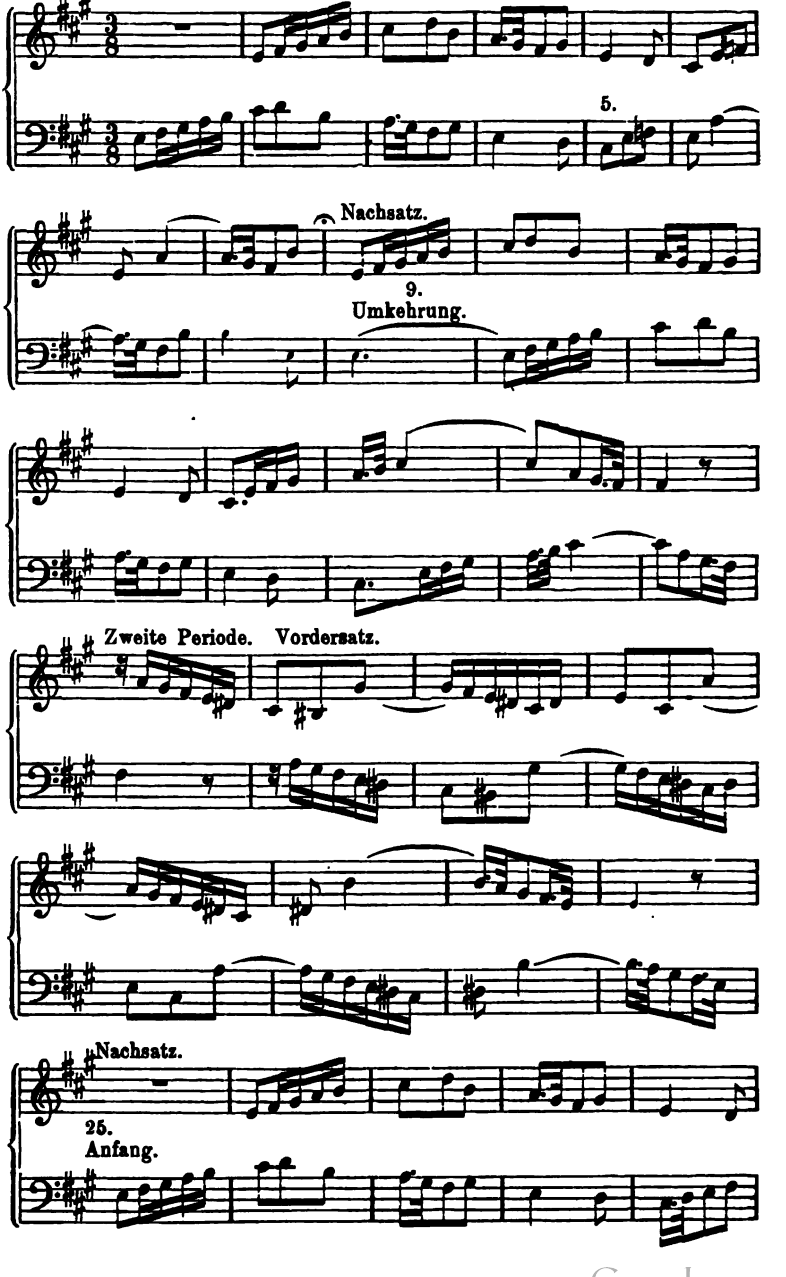
Unter den Klaviersonaten Mozarts bietet die Sonate:

zahlreiche und interessante contrapunktische Combinationen, ebenso desselben Meisters Fantasien zu vier Händen.

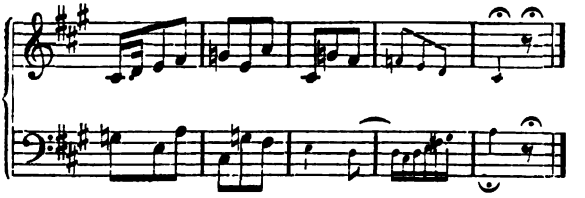
Ein besonders anziehendes Beispiel eines zweistimmigen freien Canons mit zwei Füllstimmen, der von der Umkehrung Gebrauch macht, liefert das „Pastorale", No. IV der soeben erschienenen „Sechs Klavierstücke von Fr. Kiel, op. 72." Hier folgt der ausgezogene Canon ohne Füllstimmen:

Digitized by Google

233 Kiel. *Allegretto.* Zweitheilige Liedform. Erste Periode. Vordersatz.



Digitized by Google



Der Canon wird hier zweimal unterbrochen, einmal im neunten Takt behufs Umkehrung der ersten fünf Takte, einmal im fünfundzwanzigsten, um wieder in den Anfang zurückzuführen, im Nachsatz der zweiten Periode.

Zur Herstellung drei- und mehrstimmiger Canons bedarf man der Umkehrungsformen, wenn die Stimmen im Verlaufe ihre gegenseitige Lage wecheln. Welche Contrapunkte man braucht, hängt immer von der besonderen Beschaffenheit — der Reihenfolge der Stimmen, den Intervallen der Nachahmung — der Aufgabe ab. Die Anwendung der Hülfslinie erleichtert die Arbeit. Hat man eine oder mehr Stimmen über der Stimmenzahl des Canons zur Verfügung, so braucht man es mit der Umkehrungsfähigkeit desselben nicht so genau zu nehmen, da man harmonische Lücken, Quartsextaccorde und andere Mängel des Satzes durch die Füllstimme leicht decken kann.

Mehrstimmige Canons in umkehrungsfähigen Contrapunkten sind ihrer Schwierigkeit wegen höchst selten. Am häufigsten finden sie sich als Engführungen und Zwischensätze in Fugen.

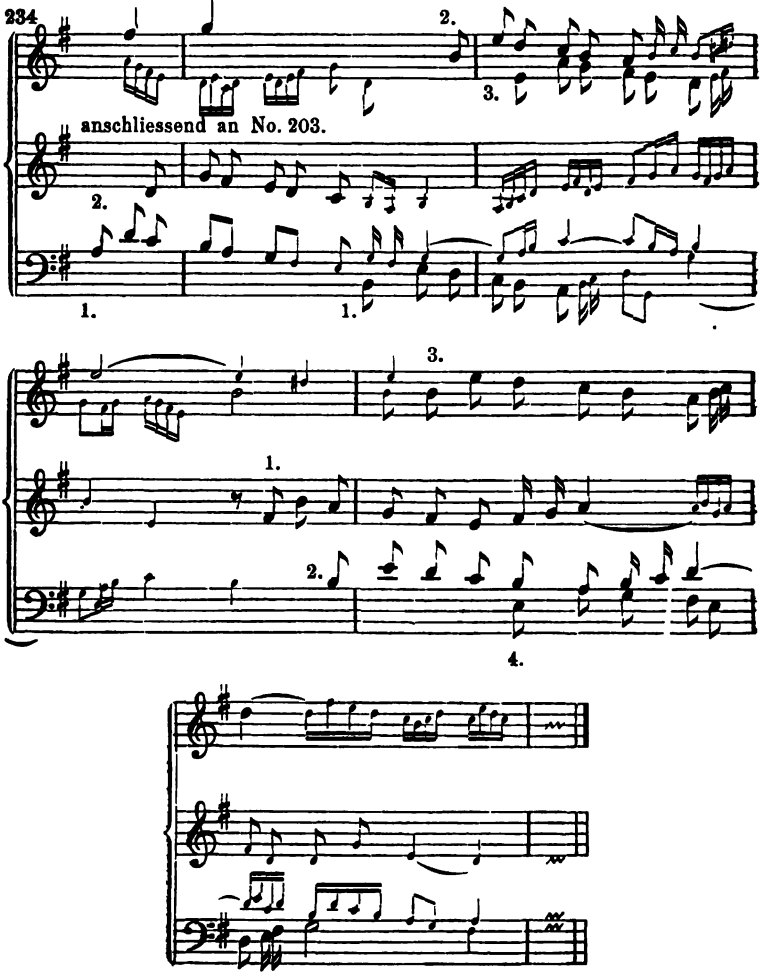
Der Gewinn, der aus der Uebung der Umkehrungsformen für alle Arten des Canons hervorgeht, besteht eben darin, dass der Schüler jetzt die Bedingungen jeder ihm gestellten Aufgabe richtig erkennen, die Schwierigkeit ihrer Herstellung beurtheilen, und darauf die Ausführung ablehnen, oder auf die richtige Art angreifen kann.

Es wird für den Schüler vom grössten Nutzen sein, Canons von **Klengel**, **Clementi** (Gradus ad parnassum und anderwärts), **Kiel** (diese besonders ausgezeichnet durch glückliche Melodik) in Bezug auf die, aus der jedesmaligen Aufgabe sich ergebende contrapunktische Technik sorgfältig zu prüfen.

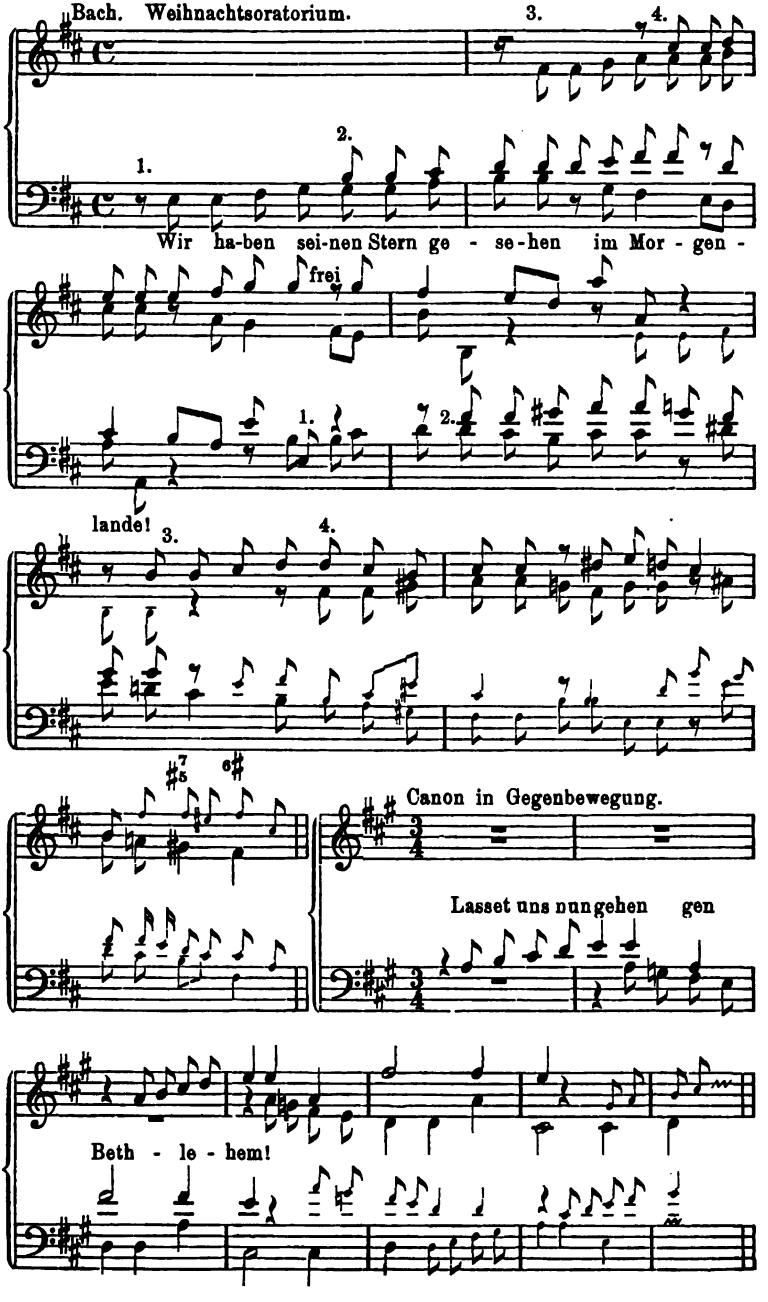
Digitized by Google

Unter den Engführungen, welche § 14 mitgetheilt sind, stehen mehrere im doppelten Contrapunkt, z. B. ist gleich das erste Muster (No. 153) umkehrungsfähig. Es war keinegswegs erforderlich, an jener Stelle desshalb diese Sätze nicht anzuführen, zumal im zweistimmigen Satz, wo sich ja die Umkehrungsfähigkeit schon dann ergibt, wenn man Quartenparallelen vermeidet, und die Consonanz der Quinte stufenweise fortschreiten lässt. Daher ergeben sich so häufig doppelte Contrapunkte zufällig.

Engführung zwei- bis vierstimmig aus der ersten Motette von Seb. Bach.



Digitized by Google



Digitized by Google

Vierundzwanzigste Aufgabe.

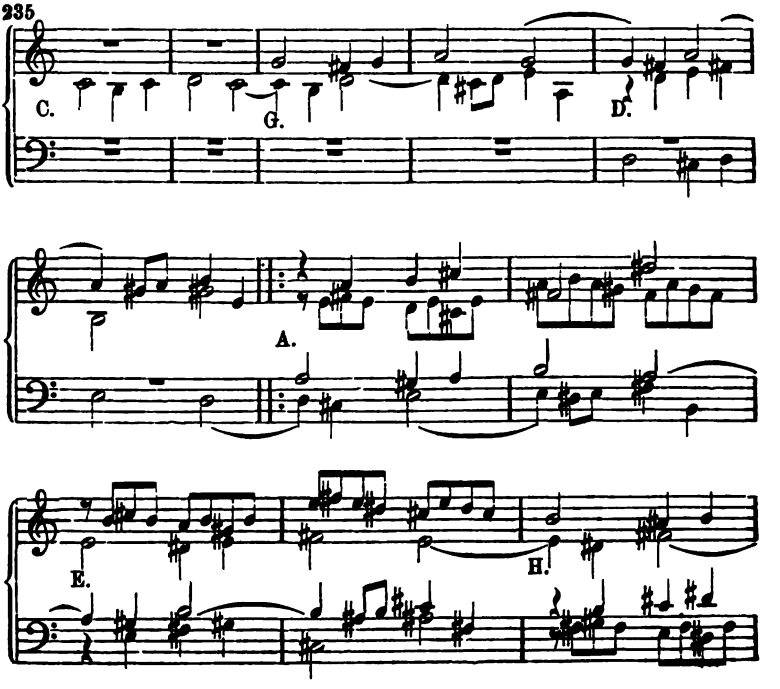
Bilde nach diesen Beispielen kurze mehrstimmige Canons in umkehrungsfähigen Contrapunkten, gleichsam Engführungen von Fugenthemas.

§ 32.

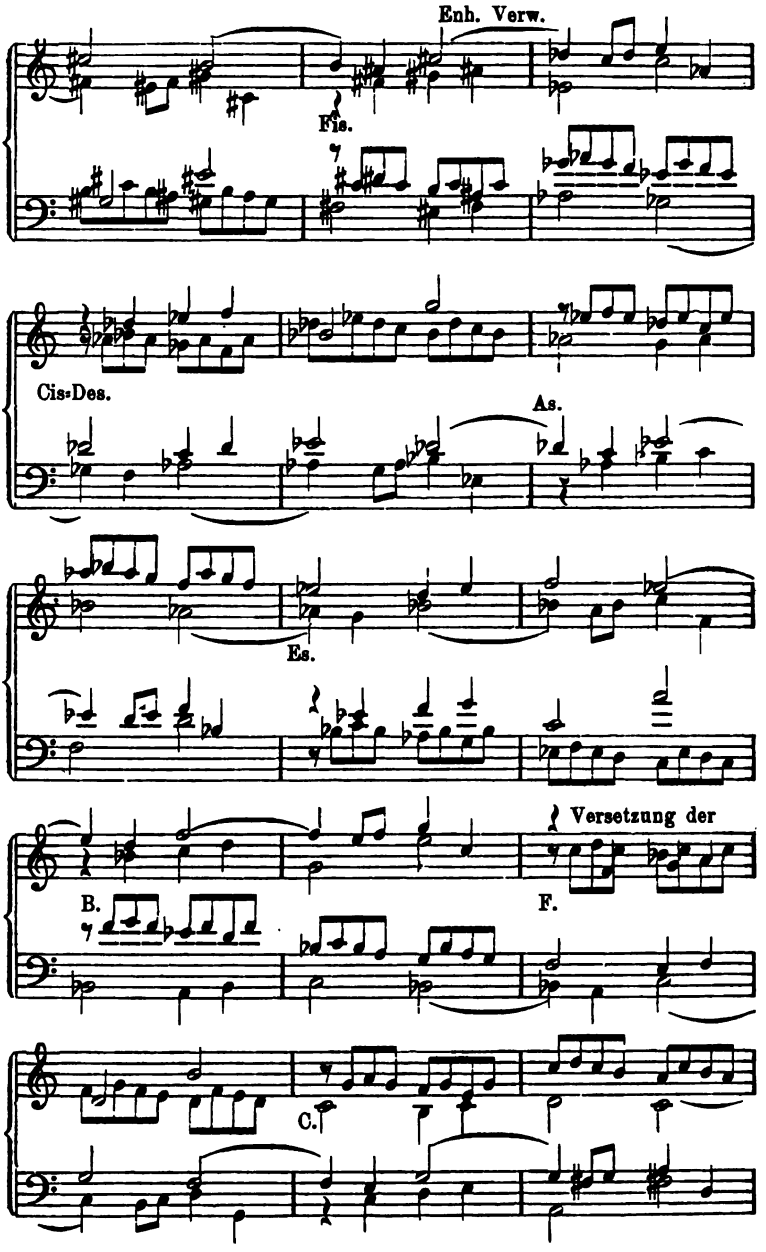
Der Zirkelcanon — Canon per tonos —

ist ein Canon, dessen Thema in der Nachahmung durch den Kreis der Tonarten geführt wird im Quinten- oder Quarten-Zirkel. In der Composition wird er stets fragmentarisch gebraucht, weil seine Durchführung durch alle zwölf Tonarten ganz und gar den Charakter eines mechanischen Kunststückchens selbstgefälliger Schulweisheit an sich tragen würde. Der umkehrungsfähige Contrapunkt ist zur Durchführung des Zirkelcanons unentbehrlich; bei ungrader Stimmordnung tritt die Umkehrung von vornherein in Kraft.

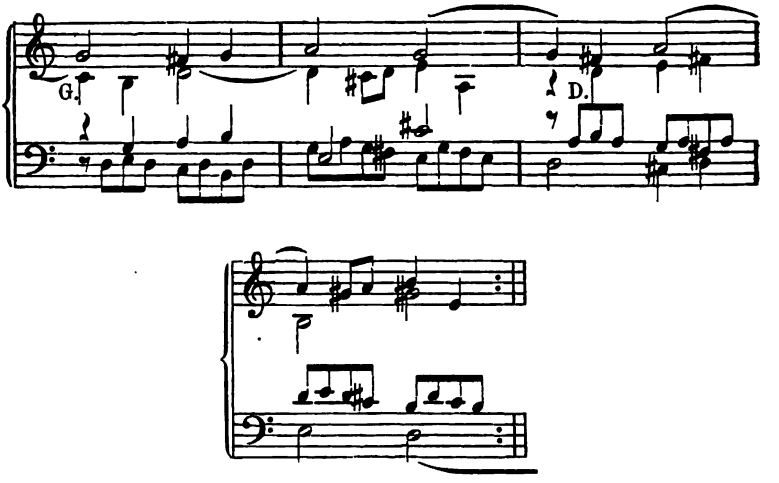
235



Digitized by Google

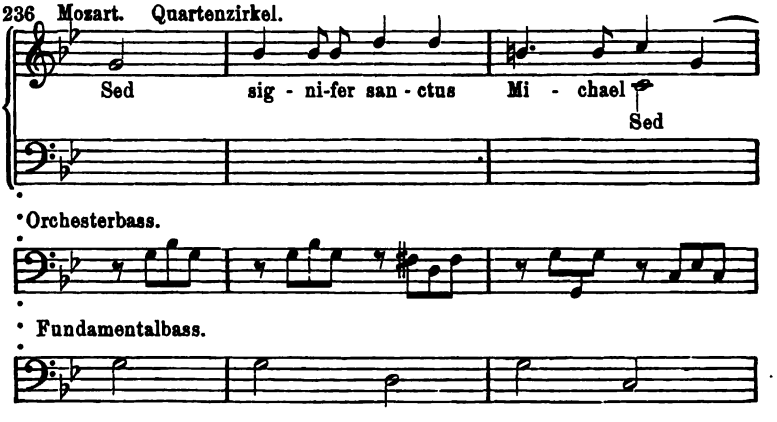


Digitized by Google

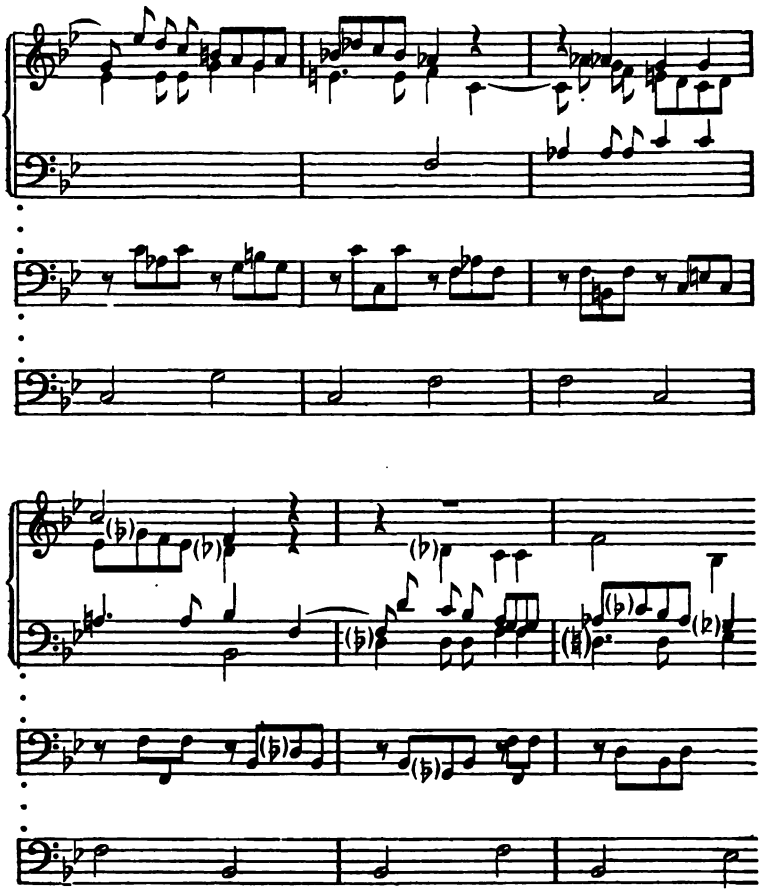


Man kann natürlich auf jede beliebige Sequenz, (Harmonielehre § 52) welche eine melodische Fassung zulässt, einen Zirkelcanon gründen. Verbindet das Motiv einer solchen Sequenz entlegnere Tonarten, so durchmisst man den Quinten- oder Quarten-Zirkel um so schneller. Führt z. B. das Thema des Canons von Cdur bis Esdur, und setzt die zweite Stimme in Asdur ein, so führt diese schon bis Cesdur (=Hdur), die dritte setzt in Edur ein, und mit dem Einsatz der vierten, Cdur, wäre der Kreis schon geschlossen.

236 Mozart. Quartenzirkel.



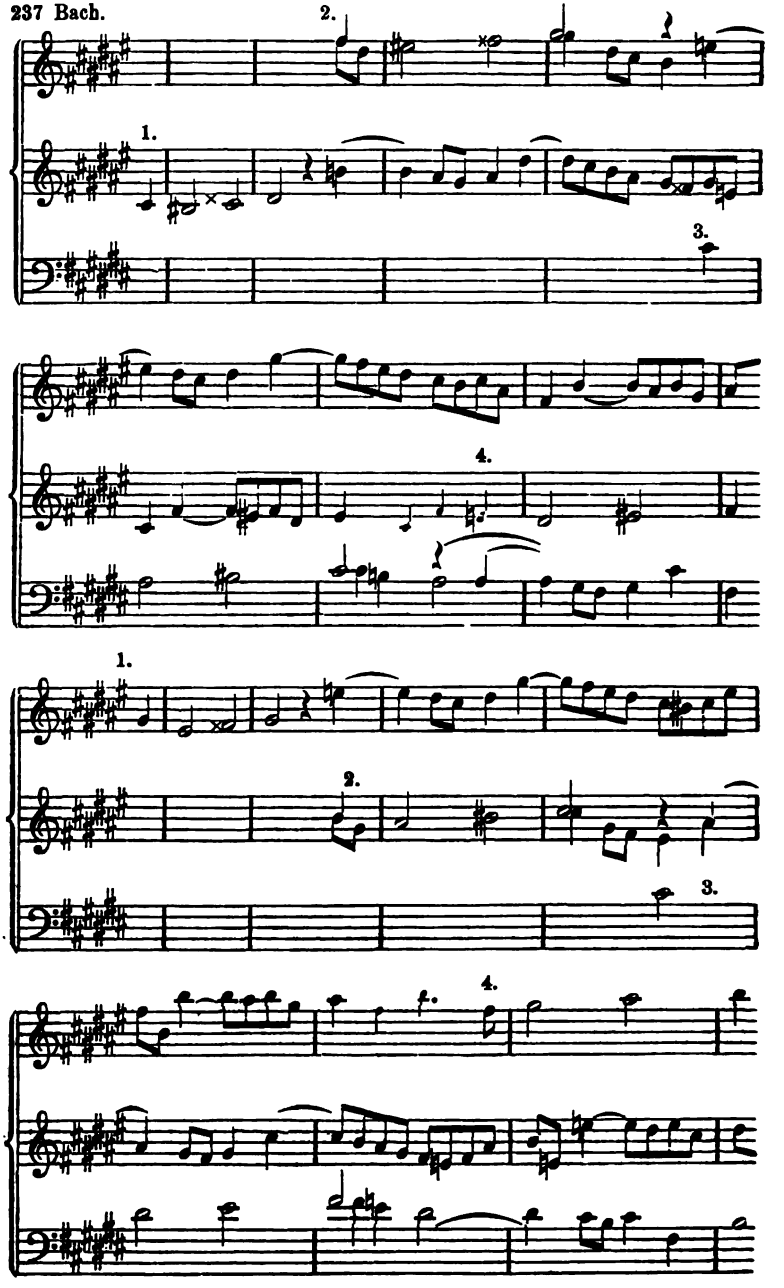
Digitized by Google



Der vorstehende Canon aus Mozarts Requiem geht durch vier Tonarten des Quartenzirkels, wechselt aber zuletzt das Tongeschlecht, indem er an die Stelle von bmoll: Bdur setzt. Der folgende freie Zirkelcanon bildet eine Episode in der Fisdurfuge, Wtp. Kl. II, welche zwei Zwischensätze ausfüllt. Die Abweichungen von der Strenge der Nachahmung sind zum Theil dem Klaviersatz zu Liebe geschehen. In allen contrapunktischen Arbeiten für Klavier verlangt die beschränkte Technik dieses Instrumentes besondere Rücksicht.

Digitized by Google

237 Bach.



Digitized by Google

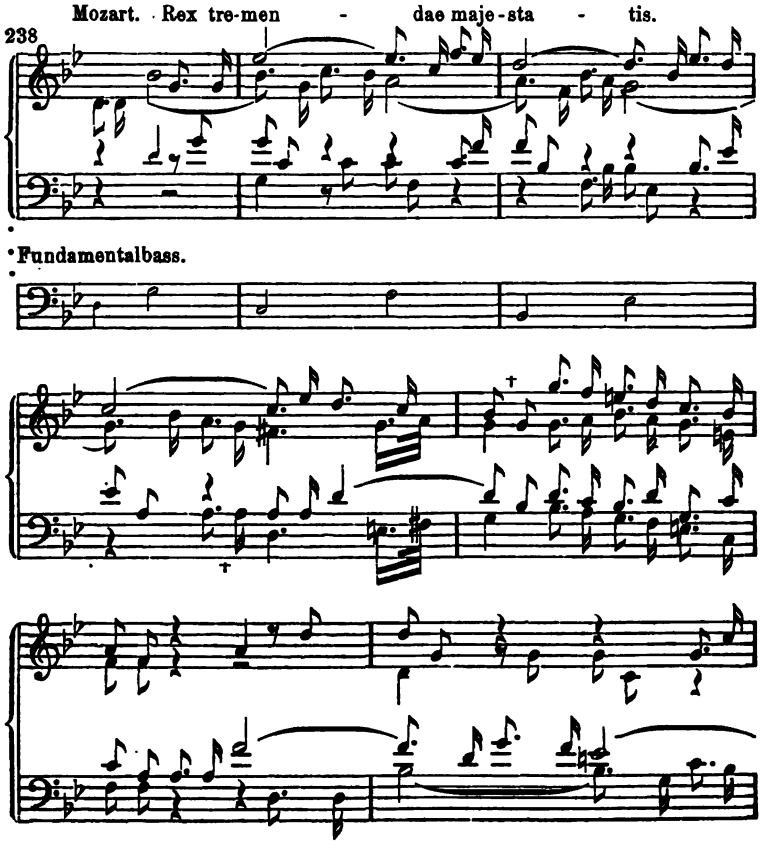
Fünfundzwanzigste Aufgabe.

Zirkelcanons.

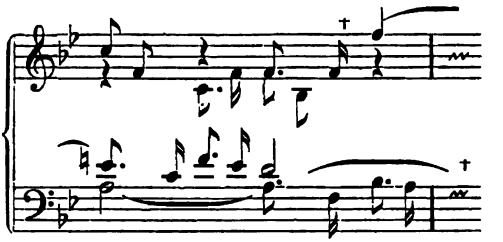
§ 33.

Der Doppelcanon.

Der Canon mit zwei Proposten (zwei Themen, Doppelthema,) Doppelcanon genannt, verlangt ebenfalls häufig die Anwendung umkehrungsfähiger Contrapunkte. Wieweit dies der Fall ist, ergibt sich jedesmal aus der Aufgabe. Der folgende Doppelcanon aus Mozarts Requiem gründet sich auf eine Sequenz leitereigener Septimenaccorde (wie der untergesetzte Fundamentalbass erläutert), und wird vom sechsten Takte an in einer Umkehrung wiederholt.



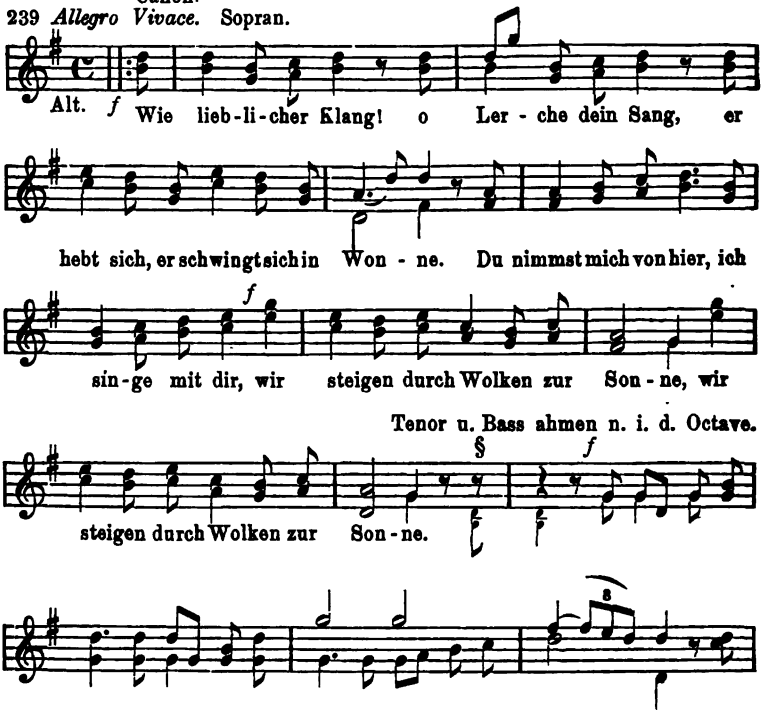
Digitized by Google



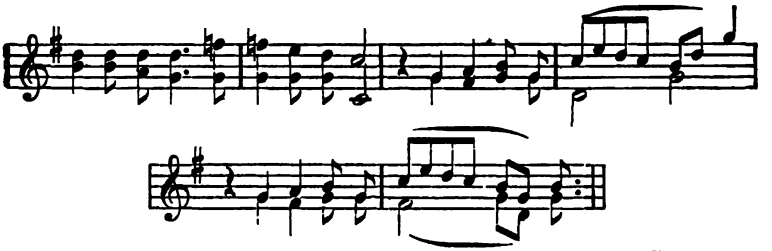
Dem Doppelcanon verwandt ist der Canon mit zweistimmiger Proposta, vom eigentlichen Doppelcanon nur dadurch unterschieden, dass die eine der beiden zuerst auftretenden Stimmen sich nur harmonisch begleitend, nicht contrapunktisch selbständig verhält. Der folgende unendlich canonische Liedsatz von Mendelssohn, ein eigentlicher Gesellschaftscanon, bietet ein zierliches Beispiel dieser Gattung. Nach der folgenden einzeiligen Notation soll es der Schüler sich partiturmässig aufschreiben.

Mendelssohn Op. 48, 2.
Canon.

239 *Allegro Vivace.* Sopran.



Digitized by Google



Nach beliebiger Zahl von Wiederholungen folgt freie Coda.

Sechsundzwanzigste Aufgabe.

Einige Doppelcanons.

§ 34.

Die contrapunktische Variation.

Auch in der contrapunktischen Variation wird von den umkehrungsfähigen Contrapunkten — vorzugsweise in kurzen Sätzchen — Gebrauch gemacht. Hat man z. B. einen Theil der Variation in dieser Weise bearbeitet, so kann man dessen Umkehrung an die Stelle der einfachen Wiederholung setzen. Das Intervall des Canons hat dabei mit dem Intervall der Umkehrung nichts zu thun, weil der Canon nicht unendlich zu sein braucht. Die Canons der Bach'schen Variationen (vgl. § 22) sind im einfachen Contrapunkt geschrieben. Es möge dem Schüler freigestellt bleiben, seine **contrapunktischen Variationen durch einen Canon im doppelten Contrapunkt zu vermehren, oder einige Variationen hinzuzufügen, welche canonische Sätzchen kleinsten Umfanges enthalten, und dieselben wirklich umkehren.** Obligatorisch ist diese Aufgabe nicht, und nur von solchen Schülern zu lösen, welche besondere Lust und Geschicklichkeit zu schwierigen contrapunktischen Combinationen zeigen. Anderen darf diese Aufgabe erlassen bleiben, weil sie für die Vervollkommnung der contrapunktischen Technik keineswegs unentbehrlich ist, besonders wenn man diese Technik — im modernen Sinne — als Vorstudium der thematischen Arbeit betrachtet.

Digitized by Google

IV. Die Fuge.

§ 35.

Arten der Fuge.

Die bisherigen Uebungen haben den angehenden Contrapunktisten in Besitz des ganzen Materials zur Herstellung aller Arten von Fugen gesetzt.

Wir bestimmen hier die Arten der Fuge nach der Zahl der Themata und nach der Beschaffenheit des in Anwendung kommenden Materials.

Die Fuge mit einem Thema heisst einfache Fuge.

Die Fuge mit zwei Thematen heisst Doppelfuge.

Die Fuge mit drei Thematen heisst dreifache Fuge, Tripelfuge.

Die Fuge mit vier Thematen heisst vierfache Fuge, Quadrupelfuge.

Fugen mit mehr Themen, wenn sie ausnahmsweise einmal vorkommen sollten, würden in entsprechender Weise benannt werden.

Nach der Beschaffenheit des Materials unterscheiden wir:

1) Fugen, welche nur vom einfachen Contrapunkt und den gewöhnlichen Formen der Imitation, Abschnitt I, § 3 bis 10, Aufgabe 1 bis 6, Gebrauch machen. Dies sind einfache Fugen ohne die besonderen Imitationsformen der Gegenbewegung, Vergrösserung oder Verkleinerung, ohne Engführungen, und ohne canonische Zwischensätze. Derart sind im wohltemperirten Klavier die Fugen I, 5 Ddur, 9 Edur, 17 Asdur, II, 1 Cdur, 11 Fdur (? einige canonische Fragmente), 12 Fmoll, 19 Adur.

2) Einfache Fugen mit Gebrauch umkehrungsfähiger

Digitized by Google

Contrapunkte der Octave, für einen oder mehrere Gegensätze. Im wohltemperirten Klavier I, 2 Cmoll, 3 Cisdur (in neueren Ausgaben auch Des dur), 7 Esdur, 10 Emoll, 12 Fmoll, 13 Fisdur, 18 Gismoll, 21 Bdur, II, 10 Emoll, 15 Gdur, 17 Asdur, (drf. Cp.,) 20 Amoll, 24 Hmoll.

3) Fugen, welche von den besonderen Formen der Imitation Gebrauch machen, aber weder Engführuugen noch andere canonische Sätze zur Anwendung bringen. Derart ist z. B. Wohltemp. Klav. I. 24 Hdur. Solche Fugen kann man auch als Gegenbewegungsfugen, Vergrösserungsfugen, Verkleinerungsfugen unterscheiden.

4) Fugen, welche von der Canonik, sei es in Engführungen, sei es in anderen canonischen Sätzen (Zwischensätzen) Gebrauch machen. Engführungs-Fugen sind z. B. im wtp. Kl. I, 1 Cdur, 22 Bmoll, II, 5 Ddur, 7 Esdur, 9 Edur.

Canonische Episoden findet man I, 19 Adur, Takt 20, 25; II, 9 Edur, Takt 11, II; 11, Fisdur, Takt 10, 13, 72, Zirkelcanon.

5) Doppelte und mehrfache Fugen im umkehrungsfähigen Contrapunkt der Octave. Wohlt. Kl. I, 4 Cismoll, Tripelfuge; 19 Adur, Doppelfuge; II, 4 Cismoll, Doppelfuge, (auch dpp. Cp. d. Ggs. u. Ggbw.); 14 Fismoll, Tripelfuge; 18 Gismoll, Doppelfuge; 23 Hdur, Doppelfuge.

6) Künstliche Fugen, welche ganz oder in wesentlichen Theilen auf anderen Contrapunkten, als dem der Octave, beruhen, oder Canonik (Engführung) mit besonderer Form der Imitation verbinden. Wohlt. Kl. II, 16 Gmoll, combin. dpp. Cp. und Engführung; 21 Bdur, comb. dpp. Cp.; 22 Bmoll, comb. dpp. Cp., Ggbw., und Engf. Hierher gehören auch diejenigen einfachen Fugen, in welchen sich die Eigenschaften des Materials ad 2) 3) 4) verbinden: Wtp. Kl. I, 6 Dmoll, Ggbw. u. dpp. Cp.; 8 Ggbw., Engf., Vgr.; 11 Fdur, dpp. Cp. u. Engf.; 14 Fismoll, dpp. Cp. u. Ggbw.; 15 Gdur, dpp. Cp., Ggbw., Engf.; 16 Gmoll, dpp. Cp., Engf.; 20 Amoll, Ggbw., Engf.; 23 Hdur, dpp. Cp, Ggbw.; II, 2 Cmoll, Vgr., Engf., Ggbw.; 3 Cisdur, Engf., Ggbw.; 6 Dmoll, dpp. Cp., Ggbw., Engf.; 8 Dismoll, dreif. Cp., Gegenbewegung.

Für alle diese Arten von Fugen liefern die bisherigen Aufgaben hinreichenden Stoff an Themen, Gegen-

Digitized by Google

sätzen, ganzen Durchführungen, Canons, (Engführungen), doppelten Contrapunkten u. s. w.

§ 36.

Die Form der Fuge.

Die Art, wie die Theile der Fuge sich zu einem Ganzen verbinden, bestimmt die Form der Fuge. Die Hauptunterschiede der Form sind folgende;

1) Die Schulfuge, welche aus der Lehre vom strengen Satz bekannt ist. Sie besteht aus drei Durchführungen, welche durch Cadenzen geschieden, und durch Zwischensätze verbunden sind. Modificationen, Abweichungen von der Vorschrift, sind in jeder einzelnen Beziehung zulässig, und lassen das Wesen der Form unberührt. So können die beiden letzten Durchführungen unvollständig oder übervollständig sein, letzteres kann auch die erste Durchführung treffen. Die Tonart der beiden Theil-Cadenzen ist nicht mehr an die Vorschriften des strengen Satzes gebunden. Die Anführungen des Themas können in so gedrängter Folge stattfinden, dass die Zwischensätze zwischen den Durchführungen ganz oder fast ganz verschwinden. Ebenso ist es zulässig ohne die Bedingungen dieser Form aufzuheben, das Thema in den späteren Durchführungen tonisch und rhythmisch zu variiren, auch in anderen Tonarten oder modulirend auftreten zu lassen. Selbst die Vermehrung der Zahl der Durchführungen, wenn sie sich nur auf die übliche Art den anderen anschliessen, hebt den Charakter der Schulfuge nicht auf. Diese Form liegt der Mehrzahl der reinen Vocalfugen und der begleiteten Vocalfugen zu Grunde.

Vollendete Muster dieser Art sind die Fugen: „Alles was Odem hat" von Bach, und „Durch seine Wunden" von Händel, welche weiter unten als Beispiele der einfachen Vocalfuge gegeben werden.

2) Die technich bedingte Form der Fuge ergibt sich aus der ihr zu Grunde liegenden technischen Aufgabe. Zahl und Verbindung der Durchführungen wird bestimmt durch das Streben, die angewandte Kunst gehörig auszubeuten, und zu klarster Anschauung zu bringen.

3) Die aesthetisch bedingte Form ergibt sich aus der erstrebten Wirkung in Bezug auf Steigerung, Contrastirung und

Digitized by Google

andere aesthetische Categorien. Hier wird also Form und Technik Mittel zum Zweck, und hat sich diesem unterzuordnen.

Eine abgekürzte Fuge heisst Fugato, oft auf eine Durchführung beschränkt. In der Instrumentalmusik wird der Ausdruck: „Fughetta" vorgezogen; doch bezieht sich dieser nicht immer auf die Form, sondern auf den aesthetischen Charakter.

§ 37.

Die Wiederholung in der Fuge.

Das Princip rein musikalischer Einheit ist die Wiederholung. Die Einheit eines musikalischen Kunstwerkes kann auf anderen Principien, als dem der Wiederholung beruhen. Diese sind aber dann eben nicht rein musikalischer Natur.

In der Fuge ist es zunächst das Thema, welches wiederholt wird, und dadurch der Form die Einheit verleiht. Aber, wie bekannt, wird auch der Gegensatz in sehr vielen Fugen wiederholt; ebenso nicht selten der zweite Gegensatz.

Die rein musikalische Einheit gewinnt dadurch natürlich wieder. Ebenso wird aber auch der erste Zwischensatz im Verlaufe mancher Fuge wiederholt, abermals zu Gunsten der musikalischen Einheit. Die Cmollfuge Wtp. Kl. I, 2 bildet sich so durch Wiederholung des Inhaltes von nur $4^1/_2$ Takt.

Die Wiederholung tritt aber in der Fuge in noch umfassenderer Weise auf, indem sie sich auf ganze Durchführungen, ja auf mehr als eine Durchführung erstreckt. So erstreckt sie sich in der zweistimmigen Emollfuge I, 10, über beinahe die Hälfte der Fuge, indem die Takte 3—20 in der Octave umgekehrt sich von Takt 22—39 wiederholen. Die Fuge hat 42 Takte, wovon die beiden ersten als einstimmig nicht umgekehrt werden können, dennoch aber wiederholt werden, so dass die zweite Stimme, Takt 21—40 gleich ist der ersten Takt 1—20. Takt 29 ist eine kleine modulatorische Abweichung beider Stimmen bemerkbar, welche den contrapunktischen Inhalt nicht beeinflusst. Durch derartige Wiederholungen im Grossen gewinnt die musikalische Einheit in einer Weise, welche hauptsächlich den Formen unserer klassischen Instrumentalmusik eigen ist, in der Fuge aber nur selten vorkommt, und über die Form und Idee der Schulfuge weit hinausgeht.

Digitized by Google

In der Dmollfuge I, 6, Takt 30—42 Wiederholung (allerdings vielfach contrapunktisch modificirt) der Takte 9—20, wobei Takt 15 in der Wiederholung zweimal erscheint als 36 und 37.

Es ist gar keine Frage, dass diesse Art der grossen Wiederholung, die man besonders in Bachs Instrumentalfugen verfolgen kann, sehr viel zu der Klarheit und Leichtigkeit, man möchte sagen: Eleganz, durch welche sich die Fugen dieses Meisters vor denen aller anderen auszeichnen, beiträgt.

§ 38.

Strenge und freie Fuge.

Streng heisst eine Fuge, welche in allen Theilen ganz oder fast ganz aus dem Material des Themas, Gegensatzes (der Gegensätze) und des ersten Zwischensatzes gebildet ist.

Frei heisst eine Fuge in welcher anderer Stoff überwiegt.

Zwischen diesen beiden liegen die mehr oder weniger strengen, und die mehr oder weniger freien Fugen, welche nach diesen Begriffen bestimmt werden, und die Mehrzahl aller Fugen ausmachen.

Als strenge Fugen seien erwähnt: Mozarts Cmollfuge (vgl. Nr. 124) für Klavier zu vier Händen oder Streichquartett. In dieser langen Fuge ist nur ein einziger Takt nicht unmittelbar aus den erwähnten Elementen gebildet. Im Wtp. Kl. I: Nr. 1, 2, 3, (Cisdur bewegt sich lange Zeit in Figuration, aber die Motive derselben gehören den genannten Elementen), 4, 6 und viele andere. Ueberhaupt nähern sich die meisten Instrumental-Fugen, auch der neueren Meister, der strengen Art.

Freie Fugen sind: Wtp. I, 8 Esmoll; obwohl hier contrapunktische Künste schwierigster Art vorkommen, entwickeln sich doch die Zwischensätze und Nebenstimmen meist aus eignem Material; 22, Bmoll, fünfstimmige Engführungsfuge, sehr kunstvoll, aber in den Zwischensätzen ohne bestimmte Beziehung zu den Elementen.

Im allgemeinen kann man sagen, dass die Instrumentalfuge mehr zur Strenge neigt, als die Vocalfuge, weil die erstere der thematischen Gebundenheit an Stelle der poetischen (durch den Text) bedarf, um nicht willkürlich zu werden.

Die Begriffe streng und frei beziehen sich also nicht auf die Form der Fuge, sondern auf die Art der Verwendung des

Digitized by Google

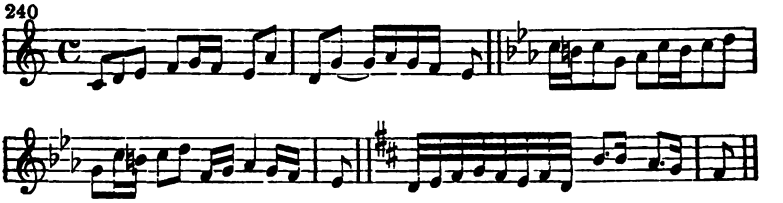
Materials: Eine Fuge kann in der Form sich von der Schulfuge sehr weit entfernen und dennoch streng sein, wenn sie der oben gegebenen Begriffsbestimmung entspricht.

§ 39.

Das Thema der Fuge.

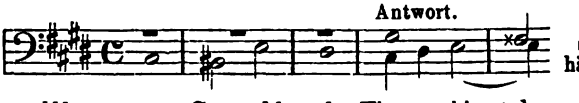
Das Thema der Fuge muss nach Ausdehnung, Form und Charakter so beschaffen sein, dass es sich leicht und fest einprägt, so dass man es in allen seinen Theilen sofort wiedererkennt. Die meisten Fugenthemata bilden am Schluss einen unvollkommenen Ganzschluss, am häufigsten auf der Terz, wie:

240



Viele bilden auch einen vollkommenen Ganzschluss. In diesem Falle wird oft vor Eintritt der Antwort ein kleiner Zwischensatz eingeschoben (vgl. Nr. 141 und § 7), oder es tritt auf dem Schlusston selbst (sofern es rhythmisch und tonisch zulässig) die Antwort ein:

241

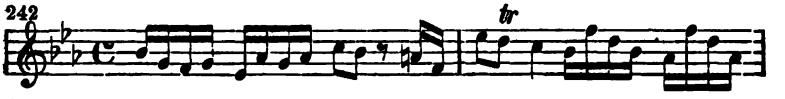


sehr häufig*)

Der unvollkommene Ganzschluss des Themas bietet den grossen Vortheil, dass er häufige vollkommene Cadenzen im Verlauf der Fuge von vornherein verhindert. Denn man kann ein vollkommen schliessendes Thema nicht immer durch Trugschlüsse und dgl. (Vgl. Strenge Satz § 29) abführen, ohne einen beunruhigenden Eindruck zu machen.

Häufig schliesst das Thema in der Dominantentonart, und ergänzt sich dadurch gewissermassen mit der Antwort zu einer aus Vordersatz und Nachsatz bestehenden Periode.

242

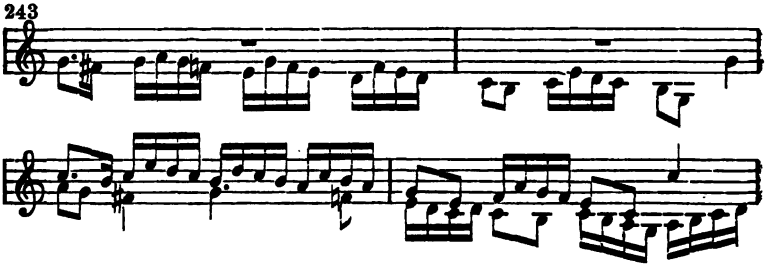


*) Dies ist eine der vollkommensten Arten, die Cadenz zu vermeiden, wozu überhaupt rhythmische Mittel immer wirksamer sind als harmonische (tonische).

Digitized by Google

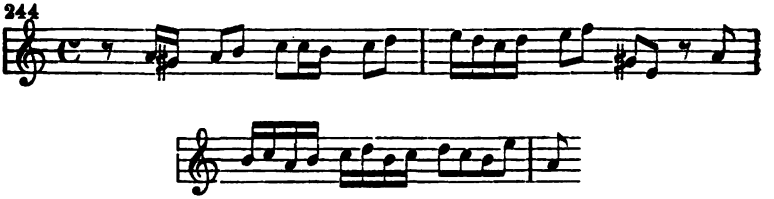
Eine solche Periode bildet sich auch aus Thema und Antwort, wenn das erstere mit einem Halbschluss endet.

243



Dagegen soll das Thema selbst nicht die Form einer Periode haben, sondern concentrirte Satzform, d. h. es soll nicht in der Mitte einen Halbschluss bilden. Ganz falsch ist es, ein Thema periodisch zu nennen, weil es im Verlauf eine Fortschreitung in die Oberdominante enthält. Denn diese allein genügt noch nicht zum Halbschluss, der vielmehr wesentlich von der metrischen Stellung abhängt. Das folgende Thema von Bach ist also nicht periodisch:

244



weil die Oberdominante nicht in der Mitte steht, und die Theile des Themas sich nicht thematisch entsprechen.

Dux und comes: In den Fugenarbeiten zum strengen Satz, welcher für alle contrapunktischen Formen die Grundlinien zieht, kam das Thema überhaupt nur in zwei verschiedenen Gestalten vor, und zwar so, wie es zuerst auftritt, als Dux, und wie es zuerst nachgeahmt wird, als Comes. Im freien Satz, wo die Modulation in andere Tonarten und Umgestaltung des Themas zulässig ist, erscheinen diese Bezeichnungen nicht mehr von Wichtigkeit, man beschränkt sich daher auf die allgemeineren von: Thema, (erste,

Digitized by Google

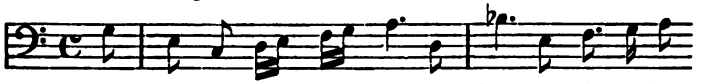
zweite etc.) Nachahmung, Anführung. Braucht man dennoch die Bezeichnungen: dux und comes; so beziehen sie sich entweder

auf das Verhältniss zu der grade herrschenden Tonart — wenn sich in dieser das Verhältniss der ersten Nachahmung wiederholt, oder

auf die Aehnlichkeit mit einer von beiden Gestalten der ersten Nachahmung.

Als seltene Ausnahme in der Reihenfolge des Dux und Comes in der ersten Durchführung ist wiederholt die Fuge wtp. Kl. I, 1 angeführt. Hier werde ihr noch die Schulfuge aus Haydn's „Jahreszeiten" an die Seite gestellt:

245



ir welcher die Stimmordnung folgende ist:

Dux.	Dux.	Comes.	Comes.
Bass.	Alt.	Tenor.	Sopran.

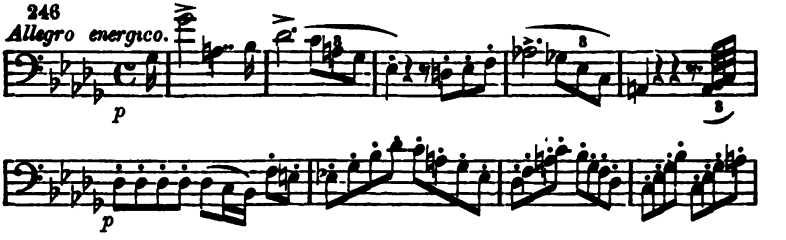
§ 40.

Der Gegensatz.

In der Vocalfuge wird die Fassung des Gegensatzes und sein Verhältniss zum Thema zum Theil durch den Text bestimmt. In der Instrumentalfuge sind rein musikalische Gründe maßgebend.

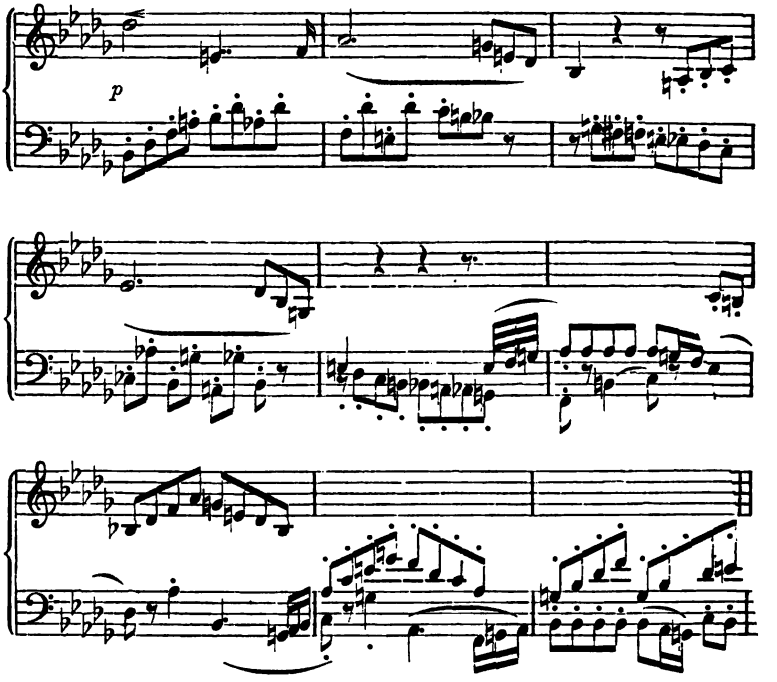
Liszt bildet aus dem ersten Theil des Themas seiner, an thematischer Kunst sehr reichen Hmoll-Sonate („An Robert Schumann") ein Fugenthema, welches harmonisch auf dem verminderten Septimenaccord beruht.

246



Dies Thema wird regelmässig realiter beantwortet.

Digitized by Google



Man sieht, dass der Gegensatz in charaktervoller Weise den Anforderungen entspricht, die man an ihn zu stellen berechtigt ist (§ 3). Seine vorzugsweise chromatische Fassung ergibt sich aus der harmonischen Beschaffenheit des Themas. Beiläufig sei darauf aufmerksam gemacht, dass weiterhin ein Theil des Themas auch in Gegenbewegung (Verkehrung) erscheint, und in dieser Gestalt in die Sonate zurückführt.

Ueber die Contrapunkte der Gegensätze ist in den vorhergehenden Abschnitten alles Nöthige mitgetheilt. Auch hier neigt die Vocalfuge, weil sie schon durch den Text gebunden ist, mehr zur freien Bildung, während die Instrumentalmusik immer die strengeren Formen bevorzugt, um an diesen einen Schutz vor der ihr naheliegenden Ausartung in gänzliche Willkürlichkeit zu haben.

§ 41.

Die erste Durchführung.

Die früheren Arbeiten des bis hierher fortgeschrittenen Contra-

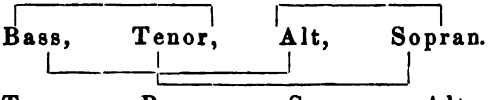
Digitized by Google

punktisten bieten schon zahlreiche erste Durchführungen von zwei- bis vierstimmigen Fugen.

Die erste Durchführung ist nie unvollständig d. h. sie lässt nie eine Stimme vom Antheil an der Fugenarbeit frei, ist also in einer vierstimmigen Fuge stets vierstimmig, in einer dreistimmigen dreistimmig u. s. w. Die erste Durchführurg ist entweder vollständig oder übervollständig, letzteres, wenn das Thema, nachdem es von allen Stimmen gebracht worden ist, nochmals auftritt.

Die erste Durchführung ist das beste Unterscheidungszeichen der Fuge von anderen Imitationsformen. Sie bringt das Thema in jeder Stimme in der bekannten Weise der Nachahmung: Tonica, Dominante, Tonica, Dominante oder umgekehrt.

Die Stimmordnung in der ersten Durchführung ist in der Regel so, dass das tiefe Stimmpaar mit dem hohen wechselt, also:



Tenor,	Bass,	Sopran,	Alt.
Sopran,	Alt,	Tenor,	Bass.
Alt,	Sopran,	Bass,	Tenor,

Diese Ordnung ergibt sich schon aus dem Quintenverhältniss von Thema und Antwort, welches dem gleichen Verhältniss der Stimmgattungen entspricht. Diesem Verhältniss noch Rechnung tragend, aber weniger natürlich, desshalb auch seltner, sind die Stimmordnungen:

Sopran,	Bass,	Tenor,	Alt.
Bass,	Sopran,	Alt,	Tenor.
Alt,	Tenor,	Bass,	Sopran.
Tenor,	Alt,	Sopran,	Bass.

Nicht mehr dem Quintenverhältniss wird Rechnung getragen in den Stimmordnungen:

Sopran,	Tenor,	Bass,	Alt.
Alt,	Bass,	Tenor,	Sopran.

u. a. m.

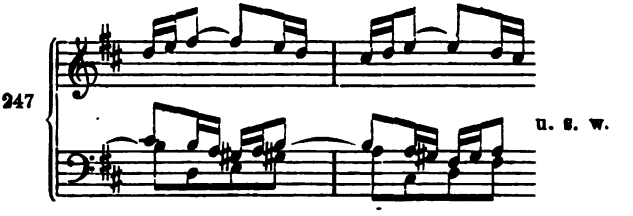
die desshalb in ersten Durchführungen selten, in den späteren aber häufig sind.

Digitized by Google

§ 42.

Der erste Zwischensatz

erscheint zuweilen schon zwischen den Anführungen des Themas in der ersten Durchführung; so in der Cmollfuge wtp. Kl. I, 2 vor dem Eintritt der dritten Stimme. Sowohl in diesem Falle, wie auch da, wo er erst nach der ersten Durchführung eintritt, pflegen die Componisten ihm diejenigen Motive zu ertheilen, welche, ausser den in Thema und Gegensätzen gebrauchten, in der Fuge verarbeitet werden sollen. So bringt z. B. Bach in der weitausgeführten, inhaltsschweren Hmollfuge, wtp. Kl. I, 24, nach der ersten Durchführung, (welche auch schon vor dem Eintritte der dritten und vierten Stimme kleine Zwischensätze enthält) in canonischer Sequenz die Figur:



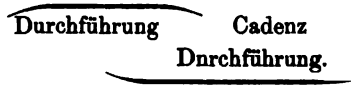
welche von hier ab die meisten Zwischensätze beherrscht. Die contrapunktisch leichte, gewissermafsen spielende Fassung dieses Motivs dient, dem gewichtigen Satz der eigentlichen Fugenarbeit gegenüber, als Gegensatz, gleichsam als Erholung.

In den ersten Zwischensatz fällt auch die Cadenz, welche den eigentlichen Beschluss der ersten Durchführung macht. Je nach dem Charakter der Fuge und ihrer Stellung in einem grösseren Ganzen, wird diese Cadenz sehr hervorgehoben, wie es z. B. in der Bach'schen Musterfuge No. 249 geschieht, oder sie wird verhüllt, sei es, dass das Thema unter ihr schon von neuem eintritt, wie in der Händel'schen Musterfuge No. 250, oder ein anderes Motiv über sie hinwegführt. Im strengen Satz war es Vorschrift, die Stimmen stets nach Pausen eintreten, aber dennoch sämmtlich an den Cadenzen Theil nehmen zu lassen. Es musste desshalb der Zwischensatz über die Cadenz hinausgeführt werden. Hier steht es uns frei, eine oder die andere Stimme von der Cadenz auszuschliessen, und auf dem Schluss derselben oder sofort darnach einsetzen zu lassen; — aber — es ist auch gestattet, gelegentlich einmal das Thema in einer Stimme ohne vorhergehende

Digitized by Google

Pausen einzuführen, eine Freiheit, die man sich schon bei den letzten Aufgaben des strengen Satzes gelegentlich genommen hat.

Zuweilen vollzieht sich die Cadenz über dem Thema, welches bereits die neue Durchführung einleitet. Dann greifen die Durchführungen gewissermassen ineinander, der Schluss der einen erfolgt erst nach dem Beginn der anderen.



§ 43.

Die folgenden Durchführungen

gestalten sich freier nach den Anforderungen der jedemaligen Aufgabe, sei es nun, dass diese technischer oder aesthetischer Natur sind. Sehr häufig sind die folgenden Durchführungen unvollständig, besonders wenn das Thema lang ist. Zuweilen tritt ein Haupt- oder Nebenmotiv im Verlaufe dergestalt in den Vordergrund, dass sich die Zahl der Anführungen des Themas sehr beschränkt; ja — es kommt vor, dass in einer ganzen Durchführung eine einzige Anführung des vollständigen Themas vorkommt. Ist dagegen eine Fuge auf Engführungen angelegt, welche den Raum, den das Thema einnimmt, sehr verkürzen, so sind die späteren Durchführungen oft übervollständig bis zur doppelten und noch grösseren Zahl der Anführungen. In der Engführungsfuge, Wtp. Kl. I, 1, setzt die zweite Durchführung unmittelbar nach der ersten, ohne Zwischensatz ein, Takt 7, und bringt es durch Engführung in 7 Takten auf sechs Anführungen. (Die zweite Engführung ist Umkehrung ad 8 der ersten, in die Dominante transponirt.) Die Durchführung schliesst mit einer vollkommenen dreistimmigen Cadenz in Amoll, Takt 14. Die dritte Durchführung, welche Takt 19 Dmoll -dur schliesst, bringt in 6 Takten das Thema sechsmal vollständig, einmal beinahe vollständig, ausserdem erscheint dasselbe schon unter der Cadenz wieder in zwei Stimmen, welche so die vierte Durchführung beginnen. Diese bringt das Thema in 4 Takten noch viermal in Engführung, macht darauf einen vollkommenen Ganzschluss in der Tonica, dem noch ein Orgelpunkt von vier Takten folgt. Ueber diesem Orgelpunkt bildet sich abermals eine Engführung, in welcher aber die dritte Stimme unvollständig bleibt. Die

Digitized by Google

ganze Fuge ist 27 Takte lang, und bringt das Thema von $1^1/_2$ Takt Länge 22mal vollständig und 3mal unvollständig, worunter 1mal fast vollständig. (Vgl. § 19).

A. Die Vocalfuge.

§ 44.

Ueber den Text der Vocalfuge

gilt dasselbe, was § 13 über den Text der Imitation gesagt worden ist.

Ueber die Beschaffenheit des Themas gelten die allgemeinen Bestimmungen des § 39, in Verbindung mit dem, was § 2 über den Vocalsatz mitgetheilt worden ist.

Themata, Gegensätze, ganze erste Durchführungen stehen dem Schüler schon aus seinen Arbeiten zu Aufgabe 2 bis 5 zu Gebote. Er suche die besten aus, notire sich auch, was er etwa zu späteren Durchführungen brauchen zu können meint.

Nach der Form der Schulfuge bediene er sich dreier Durchführungen, und bilde, wie dort, zwei Theilcadenzen.

Den Gegensatz bilde er, nach Gelegenheit, im einfachen oder doppelten Contrapunkt — zu letzterer Art liefern ihm seine Arbeiten zur 17. Aufgabe Material. Auch in den Arbeiten zur 2. Aufgabe wird sich mancher Gegensatz zufällig im doppelten Contrapunkt gebildet haben, und daher geeignet sein, durchgängig beibehalten zu werden.

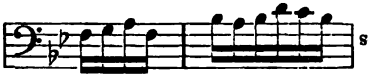
Doch muss man auch nicht aus den Augen lassen, dass der doppelte Contrapunkt des Gegensatzes die Fugenarbeit erleichtern soll. Wo das Festhalten die Arbeit erschweren würde, lässt man ihn fallen, oder behält ihn nur theilweise bei; auch kann man ihn gelegentlich unter zwei Stimmen vertheilen, so dass die eine ihn anfängt, die andere ihn zu Ende führt.

Betrachten wir nun ein vollendetes Muster der reinen Vocalfuge, die Schlussfuge der sechsten Motette von Bach, deren Thema und erste Nachahmungen als Muster in Nr. 119 mitgetheilt sind.

Gleich der Anfang bietet eine kleine Anomalie, auf welche früher kein Gewicht zu legen war, die aber jetzt zur Sprache kommt. Die Fuge beginnt nämlich mit dem Comes, (der eigentlichen

Digitized by Google

Antwort), und zwar, — weil der vorhergehende Chor mit einem Halbschluss auf der Oberdominante zu Ende geht, — in realer Gestalt, lautet also nicht:

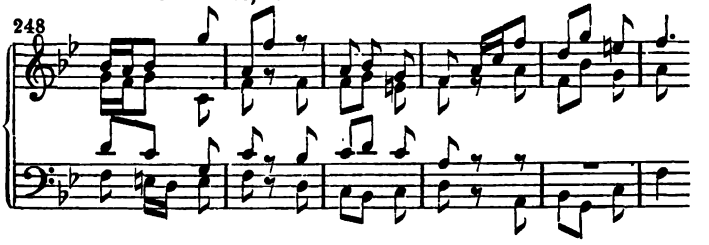


Aehnliches findet sich im Zusammenhang grösserer Werke häufig. Ausserhalb dieses Zusammenhanges würde die Fuge entweder mit der zweiten Anführung im Tenor beginnen, oder der Bass würde die ihm hier in No. 119 gegebene Fassung behalten.

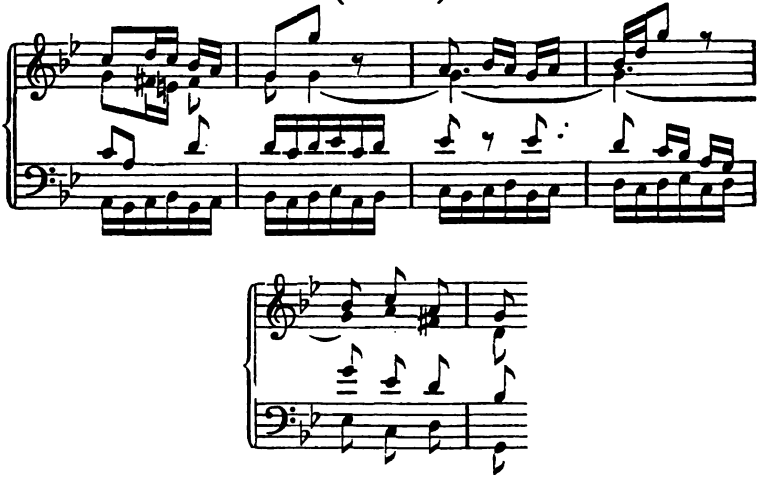
Die ganze Fuge wird durch drei gleiche, erschöpfend ausgeführte Cadenzen so deutlich in drei Theile getheilt, dass man unumgänglich diese drei Theile als die drei Durchführungen betrachten muss.

Hier die drei Cadenzen:

Cadenz in der Dominante, Takt 45 — 50.

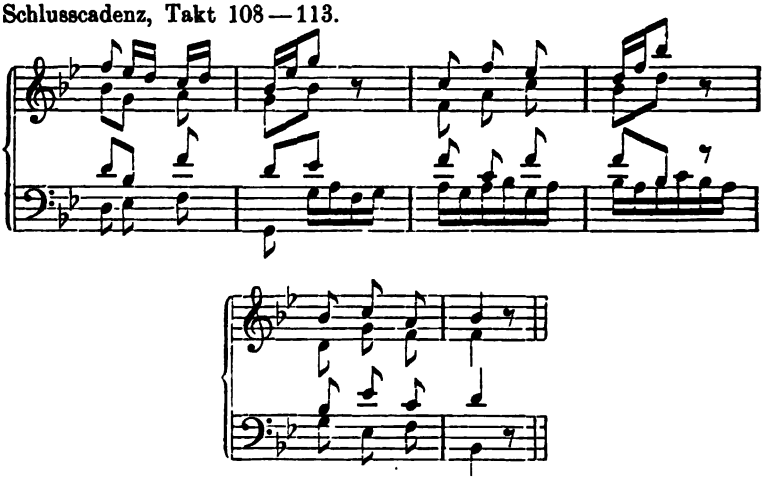


Cadenz in der Untermediante (Parallele) Takt 73 — 78.



Digitized by Google

Schlusscadenz, Takt 108—113.



Da diese Cadenzen den Umfang der Durchführungen unzweifelhaft feststellen, so ergibt sich, dass

die erste Durchführung übervollständig ist, das Thema fünfmal, in der Bassstimme zweimal bringt, und 50 Takte zählt; dass

die zweite Durchführung unvollständig ist, das Thema nur dreiml bringt, und 28 Takte zählt; dass die dritte Durchführung noch unvollständiger ist, indem sie das Thema nur zweimal bringt, und 36 Takte zählt.

Das grosse Uebergewicht der ersten Durchführung an Länge und Anführungen des Themas, beruht darauf, dass der Componist den realen Comes zu Anfang gleichsam als Einleitung betrachtet, und die eigentliche Fuge erst vom Eintritt des dux zählt.

Der eigentliche Plan der Fuge beruht auf Steigerung der Figuration und Klangfülle, wie man schon durch den Vergleich der drei Cadenzen bemerken kann.

Auch die Hauptpunkte der Modulation ergeben sich aus den Cadenzen. In der ersten Durchführung erscheint nur dux und comes, und zwar dux dreimal, comes zweimal.

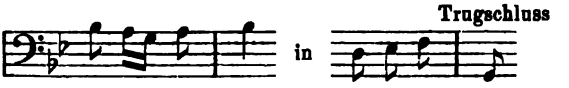
In der zweiten Durchführung erscheint das Thema zuerst als comes, dann in Gmoll und Cmoll.

In der dritten Durchführung bringt der Sopran das Thema in Esdur, und ganz am Schluss der Bass noch einmal in der Gestalt des Comes.

Digitized by Google

Das Thema

erleidet unbedeutende Veränderungen: beim sechsten Mal, im Tenor, wo es statt des Grundtons die dissonirende Septime nimmt, um in die Modulation nach G moll überzuleiten, und beim letzten (zehnten) Mal, im Bass, wo die Schlussformel verändert ist:



Der Gegensatz

wird dreimal ganz und einmal zum Theil beibehalten, aber immer in der tieferen Stimme, also nie umgekehrt, obgleich sich gegen seine Umkehrung ad 8 nichts einwenden liesse. Dieser doppelte Contrapunkt ist also entweder selbst als zufällig zu betrachten, oder es ist das Unterlassen der Umkehrung als zufällig anzusehen.

Der erste Zwischensatz

steht innerhalb der ersten Durchführung zwischen der vierten und fünften Anführung des Themas. Er ist aus dem Motive des Themas gebildet. Er wiederholt sich nach der zweiten Cadenz, vor der dritten Durchführung.

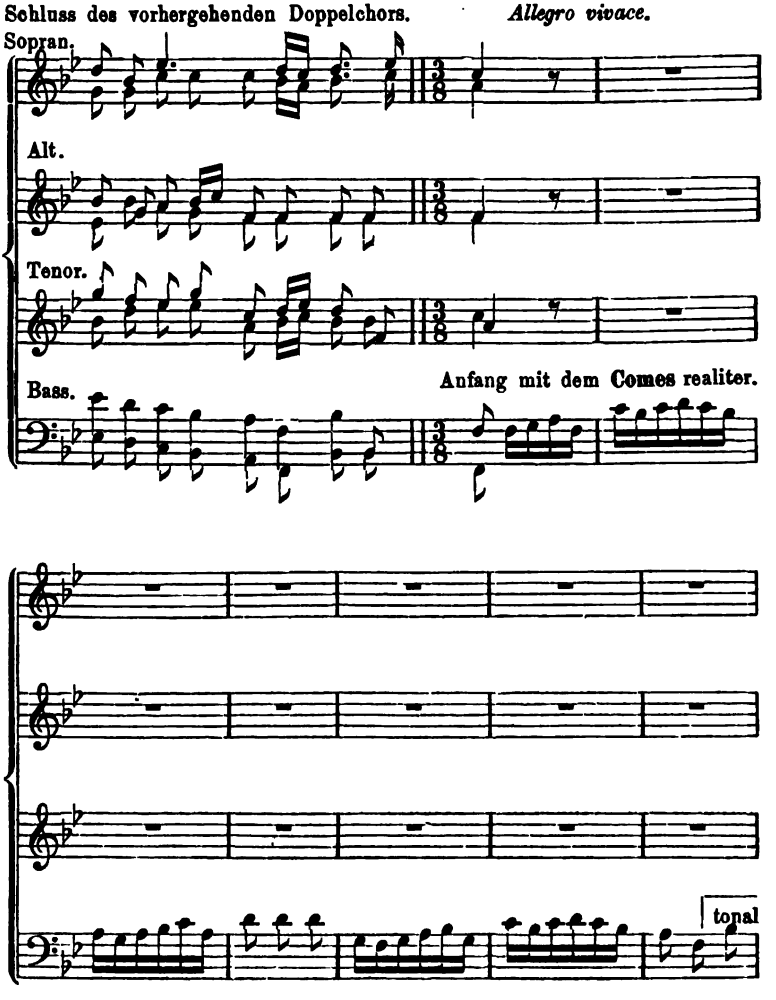
Das Thema selbst cadenzirt. Es bilden sich desshalb im Verlauf mehrmals vollkommene Cadenzen beim Schlusse desselben. Diese zu vermeiden, würde in diesem und ähnlichen Fällen eine charakteristische Eigenschaft des Themas beeinträchtigen, das ganze Werk stumpf und unklar machen. (Vgl. die zweite Fuge im wohltemp. Klavier.)

Hier ist es nun umumgänglich nöthig, die ganze Fuge mit den nöthigen Andeutungen der contrapunktischen Technik mitzutheilen, als vollendetes

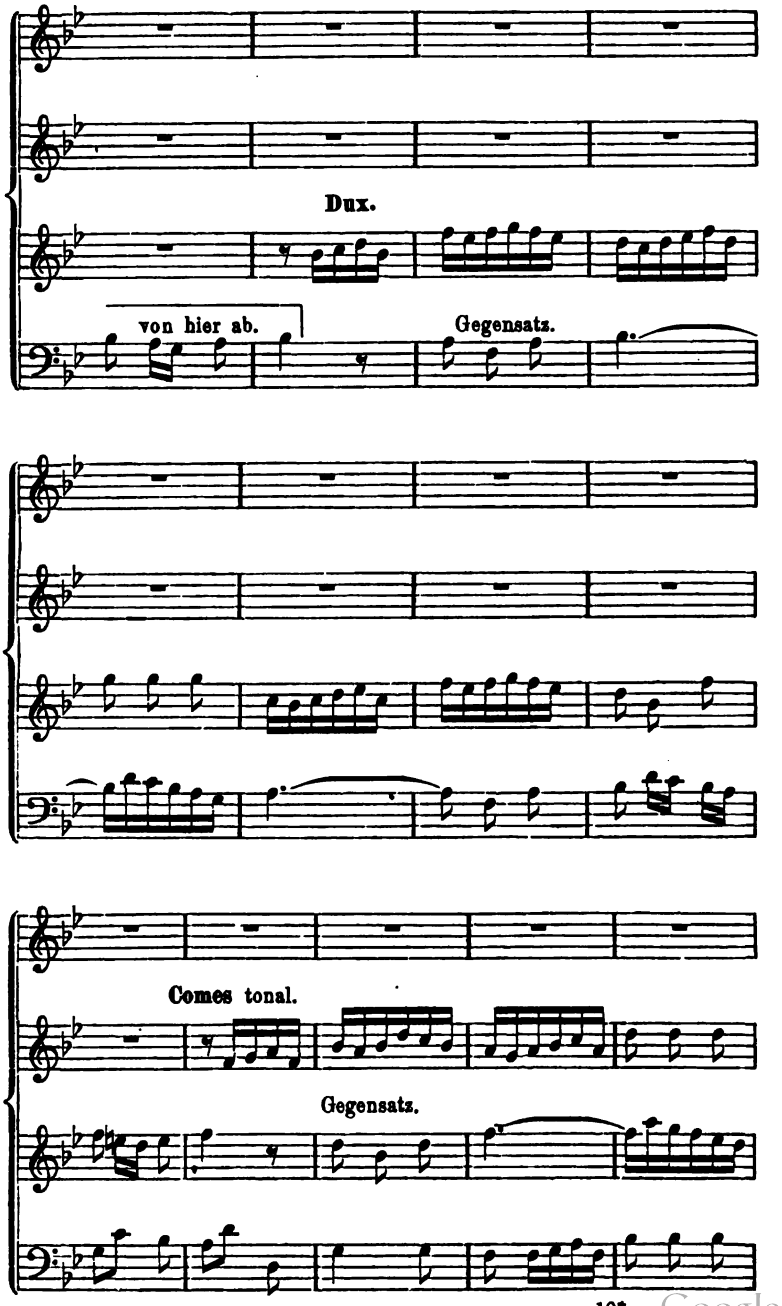
Digitized by Google

Muster einer Vocalfuge.

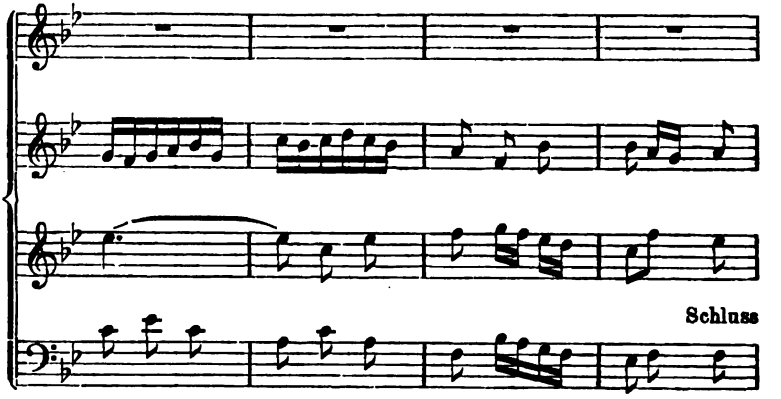
Vierstimmige Vocalfuge von Bach.

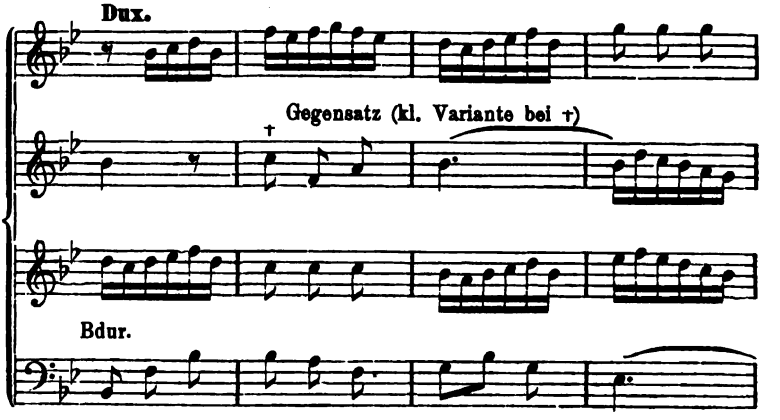


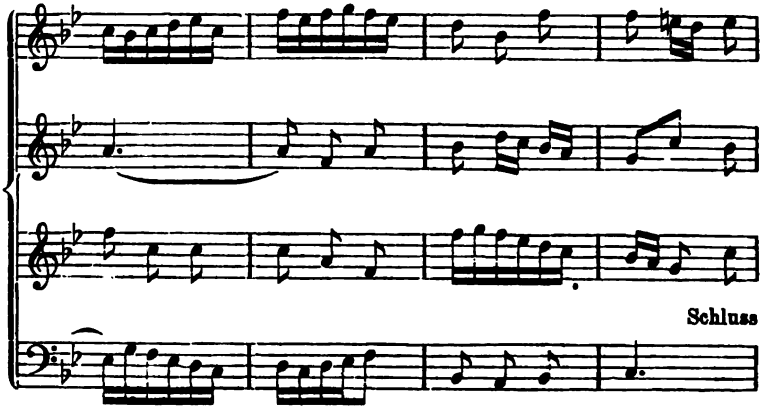
Digitized by Google



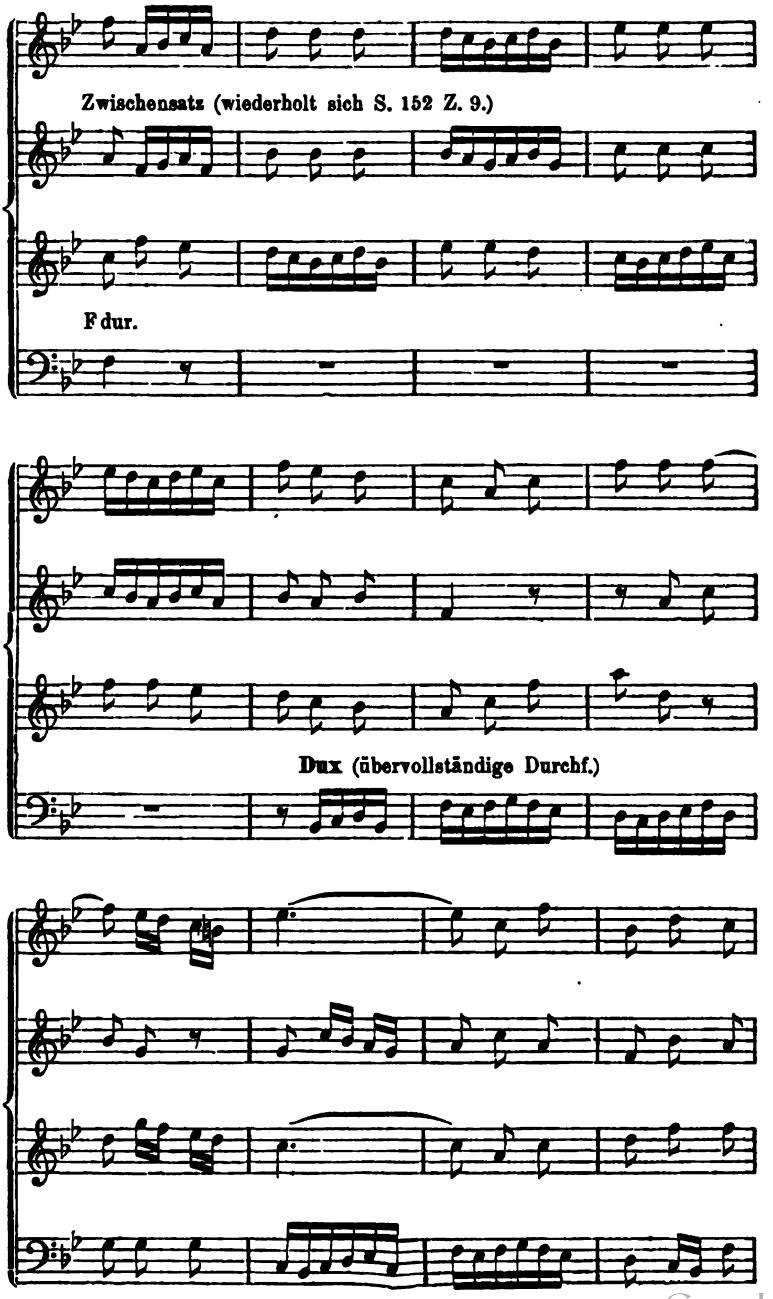
Digitized by Google



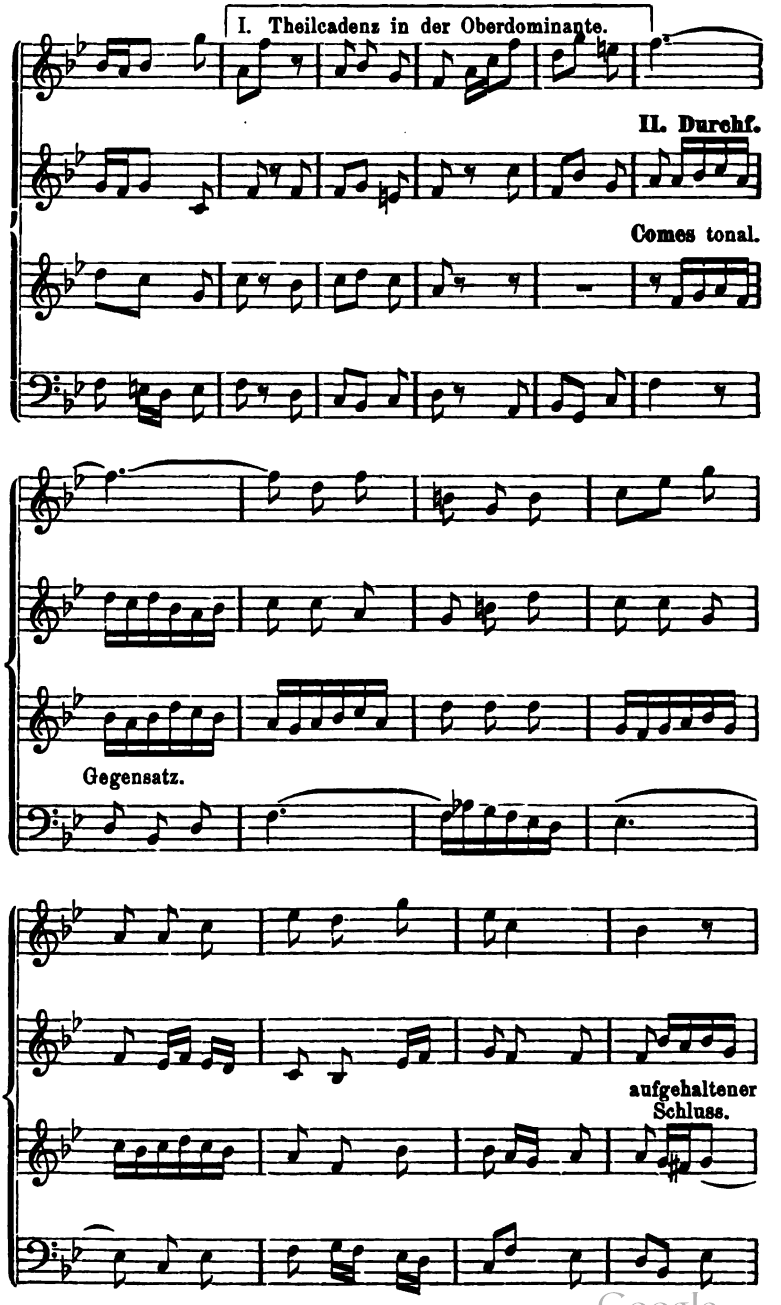




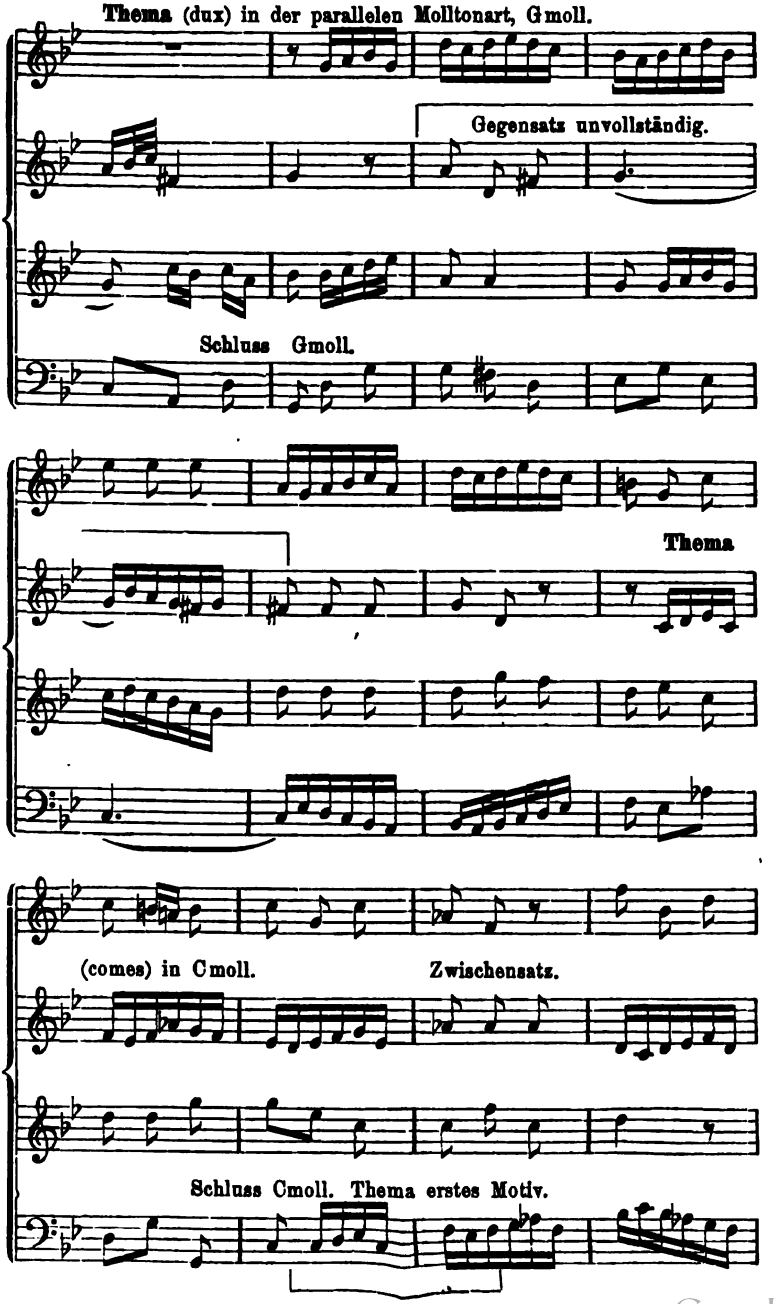
Digitized by Google



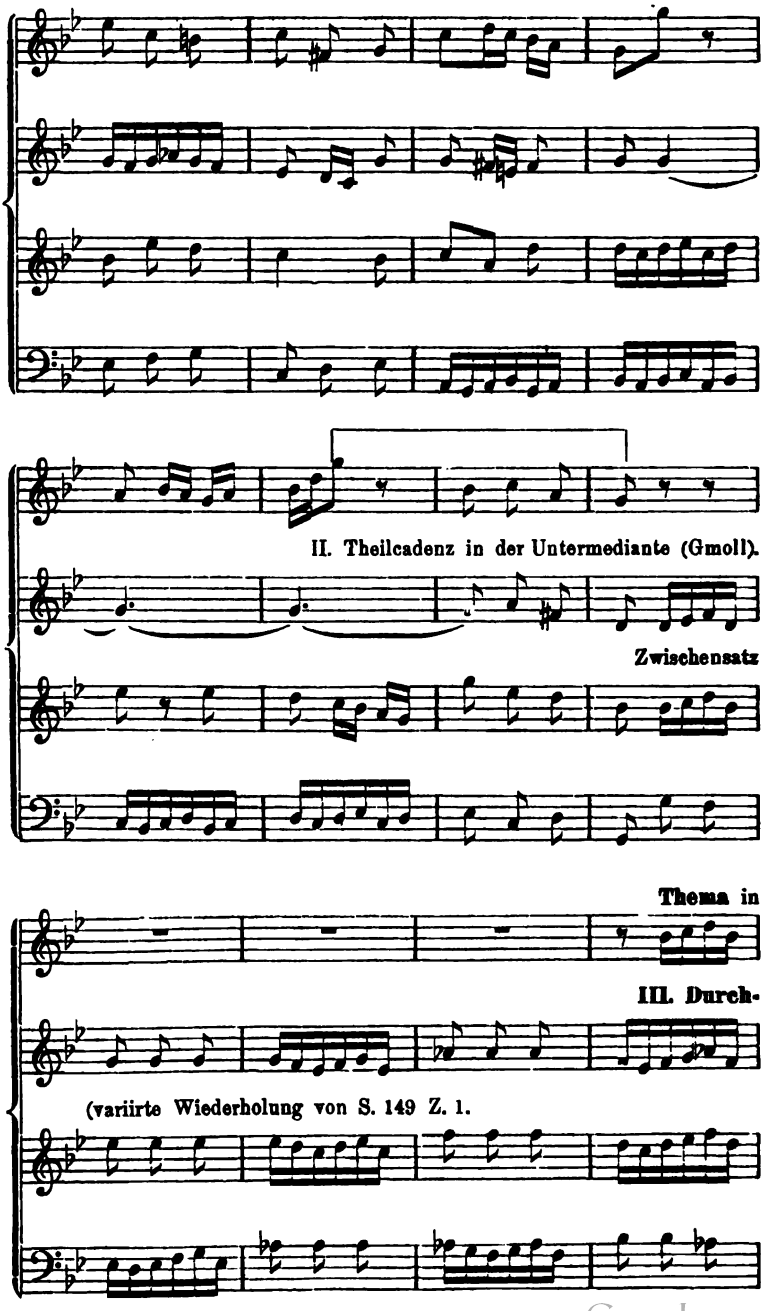
Digitized by Google



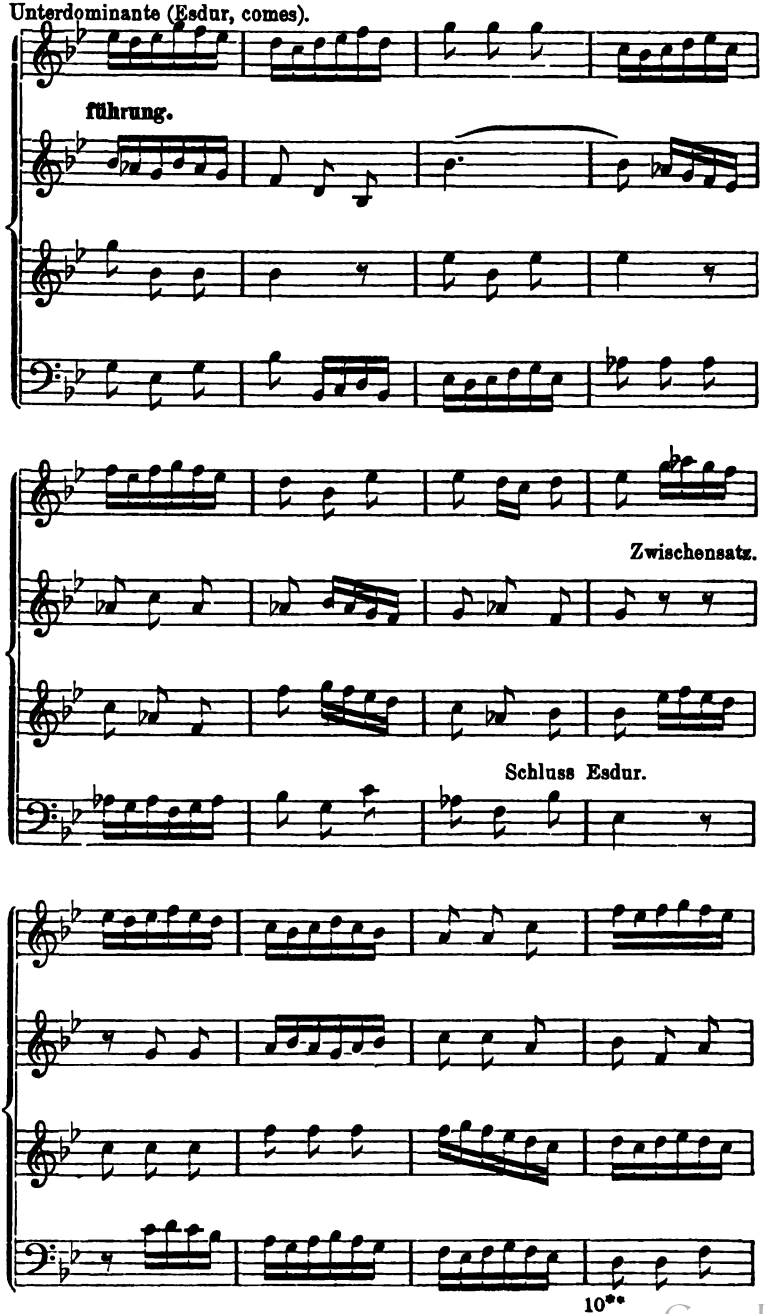
Digitized by Google



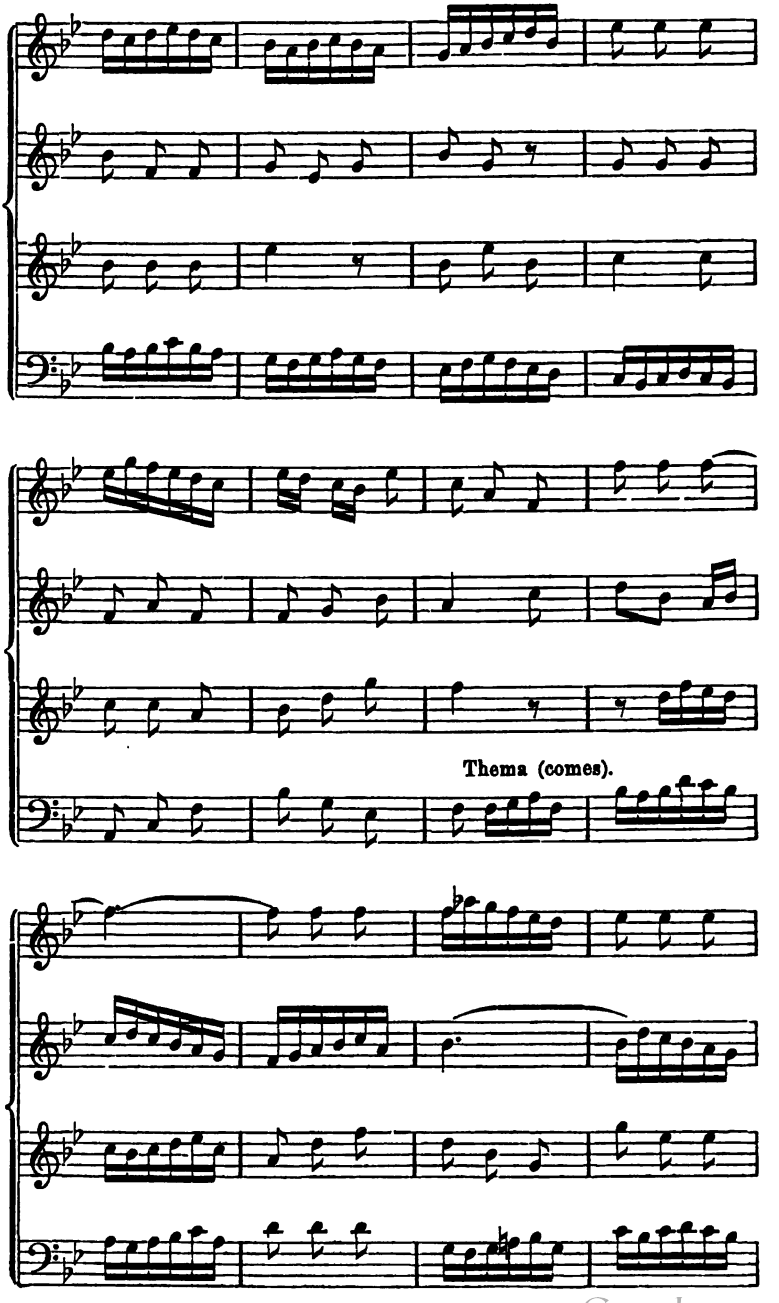
Digitized by Google



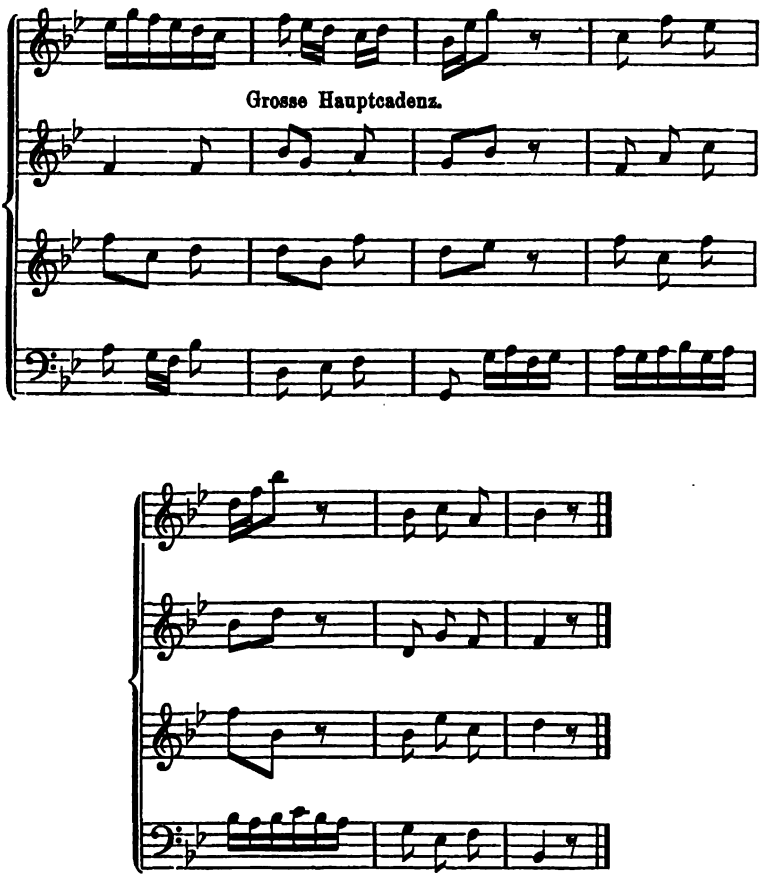
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google

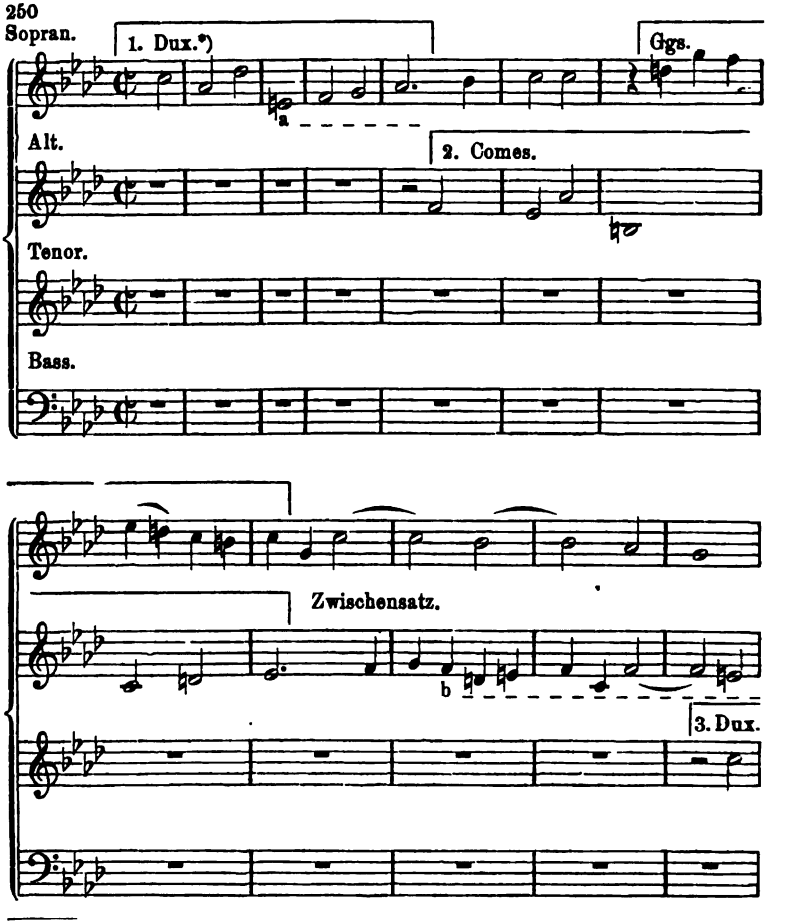


Ein nicht weniger vollkommenes Vorbild gewährt die folgende Fuge. Obwohl bestimmt, mit Instrumentalbegleitung vorgetragen zu werden, bietet sie doch, in Bezug auf harmonische Vollständigkeit und Formbildung, keine Lücken, wenn man sie als reinen Vocalsatz betrachtet. Das Instrumentale verhält sich eben nur mitspielend.

Digitized by Google

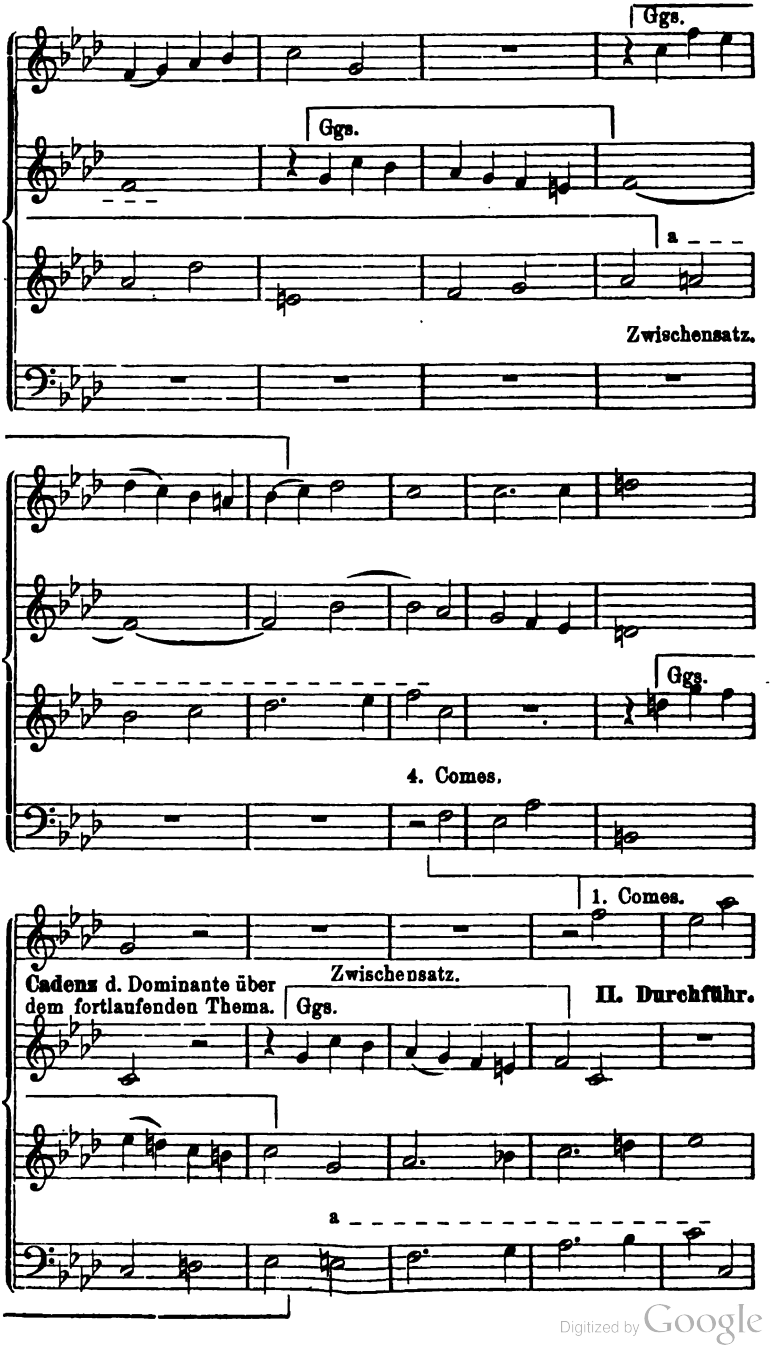
Muster einer Vocalfuge.

Fuge aus dem Messias von Händel.

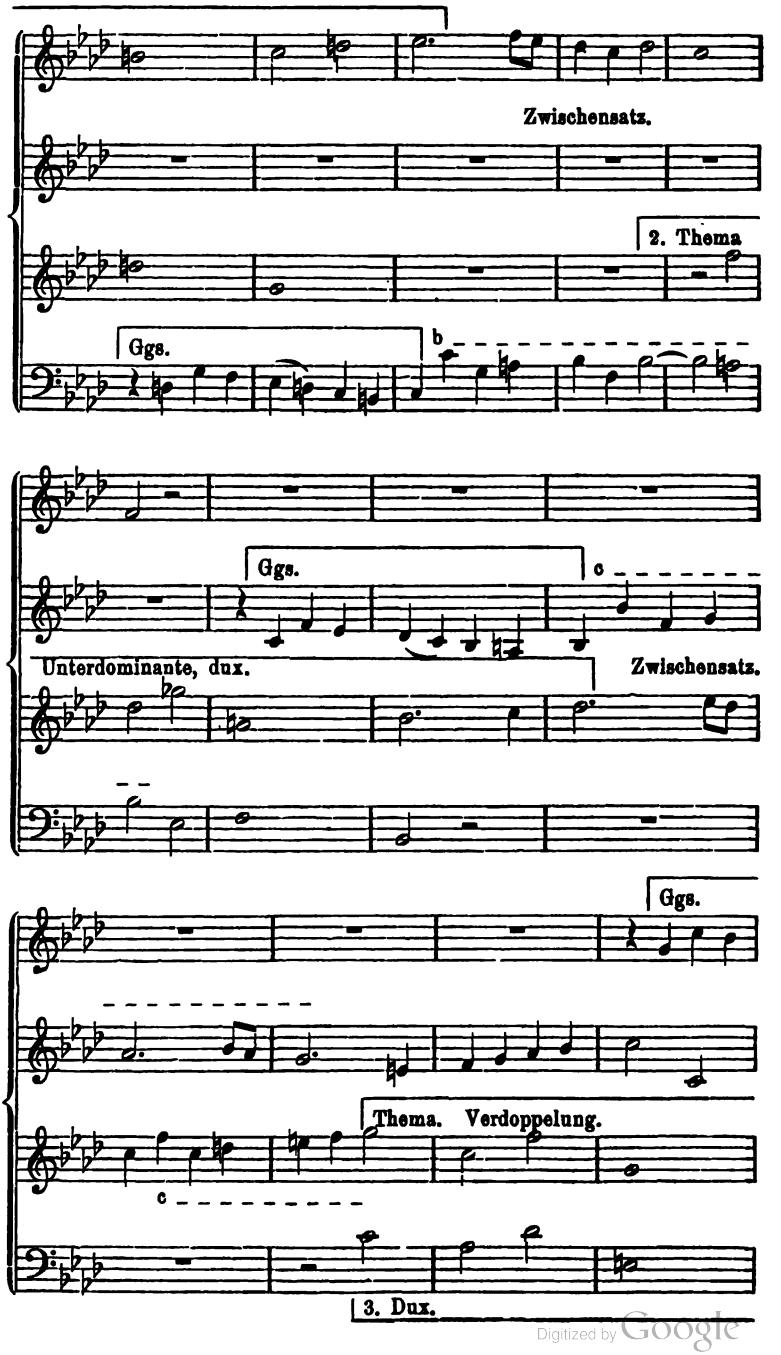


*) Modulirt die Fuge, so heisst das Thema Dux, wenn es eine Uebertragung des dux in die neue Tonart und Tongeschlecht ist, wie hier II. Durchf. 2. 4. 5. Das Thema heisst comes, wenn es eine ebensolche Uebertragung des comes ist. In zweifelhaften Fällen entscheidet der Grad der Aehnlichkeit. In vorliegender Fuge sind dux und comes nur durch ihr Verhältniss zur vorgezeichneten Tonart unterschieden. Wird in solchem Falle modulirt, so entscheidet das gleiche Verhältniss zur neuen Tonart. Eigentlich haben die Bezeichnungen dux und comes nur im strengen Satz, wo das Thema nur in diesen beiden Gestalten vorkommt. Bedeutung. Es genügt statt ihrer immer den Ausdruck: Thema zu brauchen, nicht aber Nachahmung, denn diese bezieht sich nur auf ein unmittelbar oder fast unmittelbar vorangegangenes Thema.

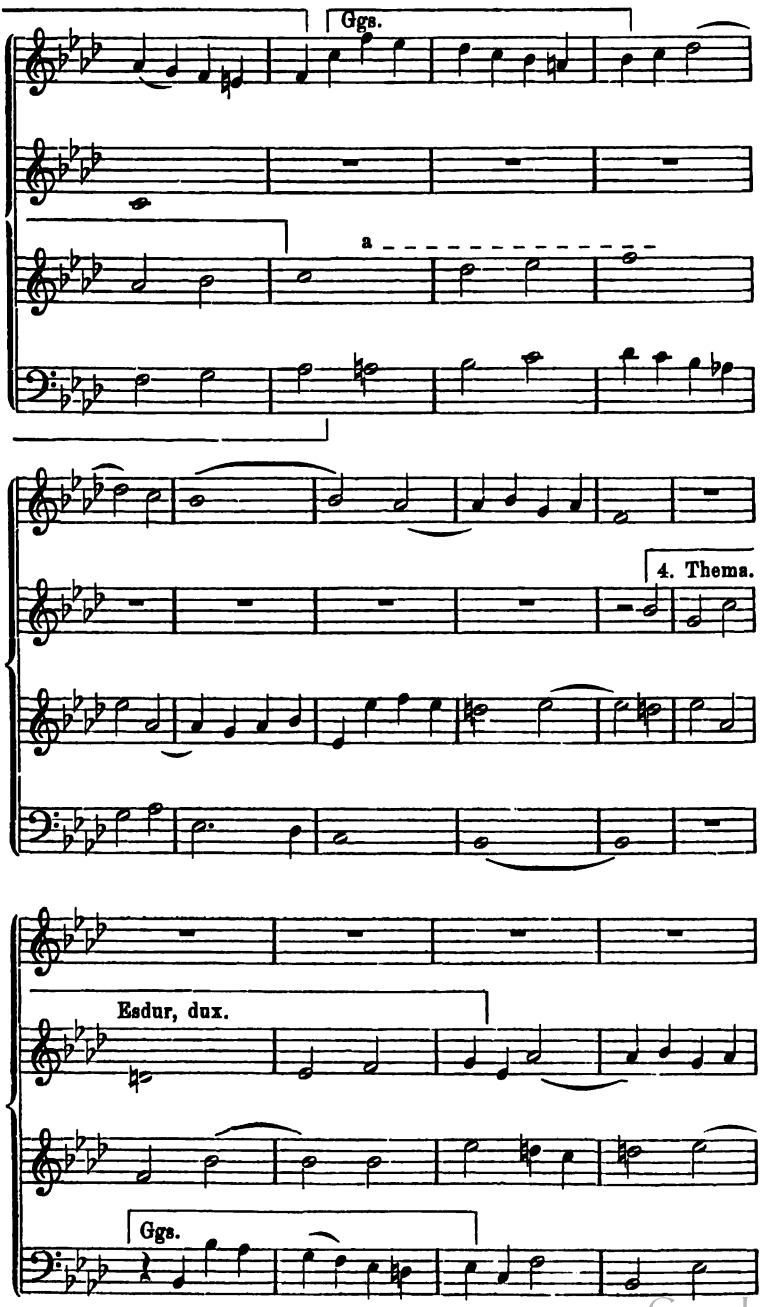
Digitized by Google



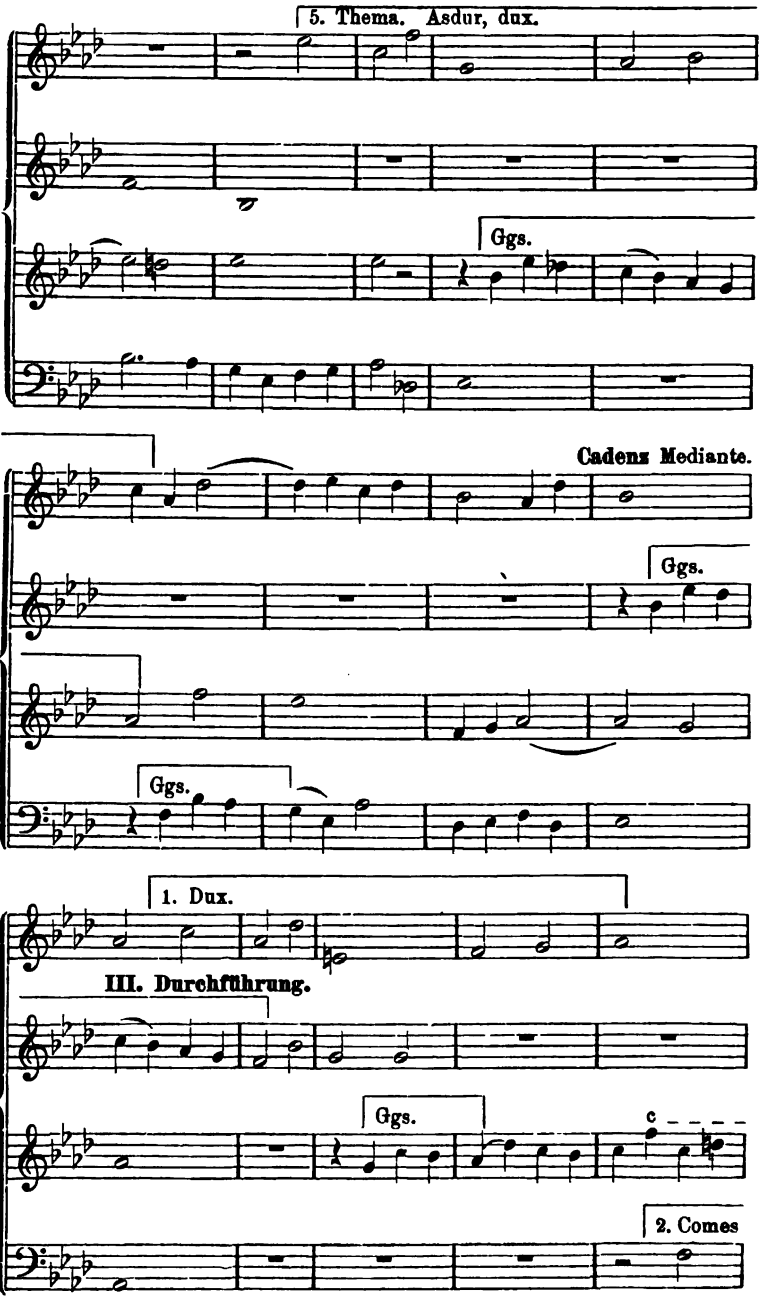
Digitized by Google



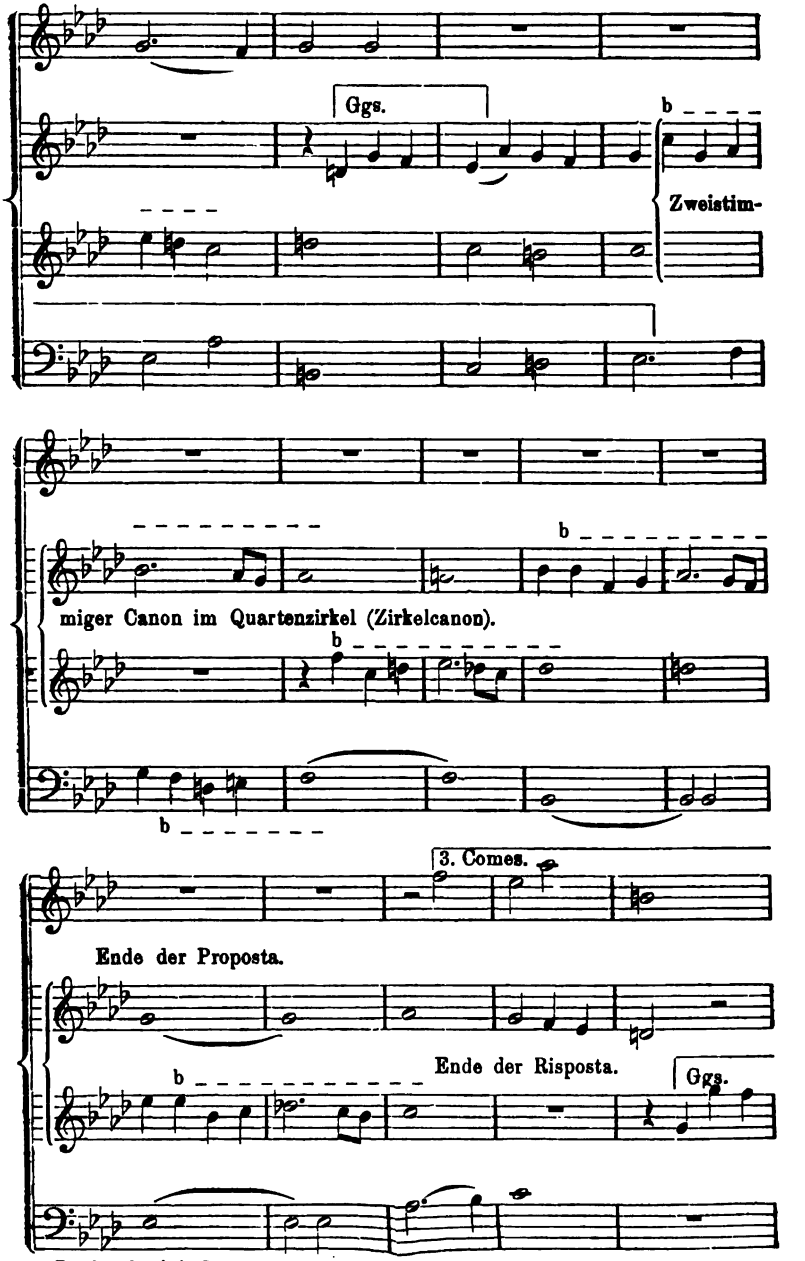
Digitized by Google



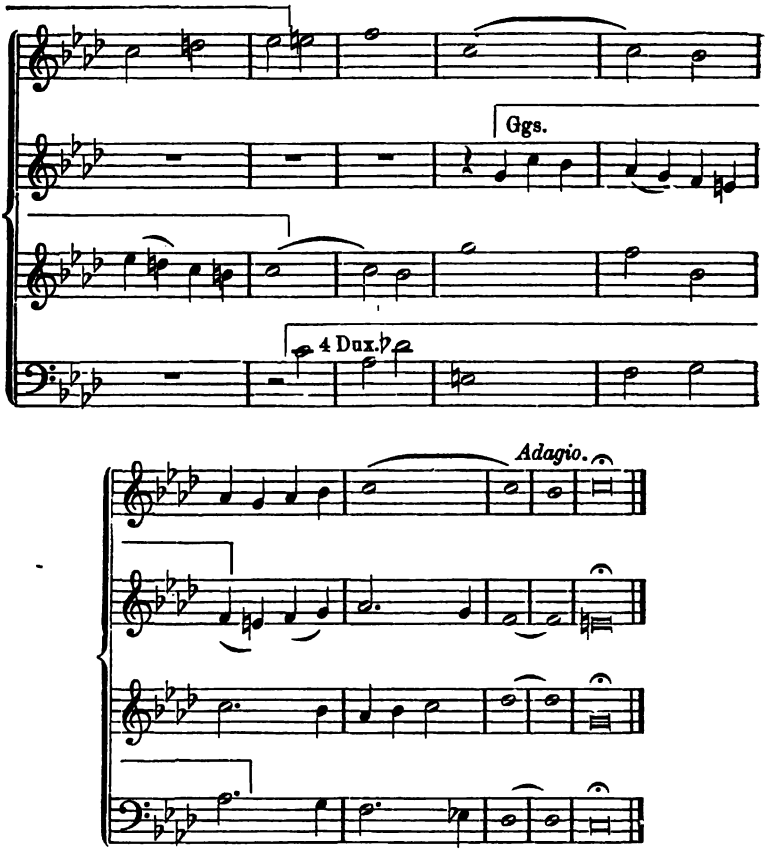
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Der Phrygische Schluss (auf der Oberdominante der Molltonart) dient zur Einführung des folgenden Chores — in Fdur.

So verschieden die beiden, hier als Muster gegebenen, Fugen in ihrer technischen Behandlung sind — beide sind vollkommene Meisterwerke der Fuge. Zugleich sind beide in jeder Hinsicht charakteristisch für die Verschiedenheit der beiden unerreicht grössten deutschen Meister des contrapunktischen Stils.

Nach diesen beiden einfachen Fugen der grössten Meister des freien (d. h. harmonisch entwickelten) Contrapunktes hat der junge Contrapunktist seine Arbeiten zur folgenden Aufgabe zu bilden. Auch wäre es keineswegs unvortheilhaft, wenn er einigen seiner Arbeiten die Themata dieser Meisterwerke zu Grunde legte.

Digitized by Google

Siebenundzwanzigste Aufgabe.

Einfache Vocalfugen zu componiren.

§ 45.

Die Vocal-Doppelfuge.

Eine Doppelfuge, in welcher beide Themata **gleichzeitig** auftreten, ist das „Kyrie eleïson" in Mozarts Requiem. Da das Orchester sich auch hier nur „mitspielend" verhält, (allerdings aber zur Stütze der zuweilen ziemlich schweren Intonation gebraucht wird) kann man sie als reine Vocalfuge betrachten. Die Anwendung des Contrapunktes der Duodecime (vgl. Nr. 225) verweist diese Fuge schon unter die „künstlichen", obgleich die Terzenparallelen der beiden Themata diese Anwendung sehr leicht machen.

In der Regel bedient man sich zu beiden Themen verschiedener Texte, welche in unmittelbarem Zusammenhange stehen, aber doch selbständige Sätze bilden, so dass jeder verständlich bleibt, wenn auch der andere noch nicht vollständig aufgefasst worden ist. Z. B. Kyrie eleïson — Christe eleïson. Cum sancto spiritu — in gloria dei patris. Nicht geeignet aber wäre: Quam olim Abrahae promisisti — et semini ejus in saecula, weil der zweite Satz vom ersten abhängig ist, und ohne diesen unverständlich bleibt. Dasselbe würde, aus demselben Grunde, von dem Texte gelten: der Herr ist König — dess freue sich das Erdreich.

Achtundzwanzigste Aufgabe.

1) Bilde zu einem geeigneten Text vierstimmige Vocaldoppelfugen, welche mit beiden Themen anfangen.

2) Bilde Vocaldoppelfugen, in welchen jedes Thema selbständig durchgeführt wird, ehe beide zusammentreten.

Der Text muss hier aus zwei in noch höherem Grade selbständigen Sätzen bestehen, doch darf der zweite formell den ersten voraussetzen, sich auf diesen beziehen, weil er ihm vorangeht. Z. B. Ehre sei Gott in der Höhe — und Friede auf Erden. Die Verarbeitung des ersten

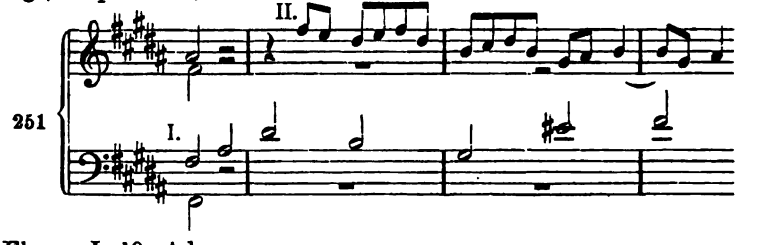
Digitized by Google

Themas kann an einer vollständigen Durchführung genug haben, sie kann aber auch, besonders bei kürzerem Thema, einer übervollständigen Durchführung bedürfen, oder gar zwei Durchführungen in Anspruch nehmen. Im freien Satz hängt dies durchaus von der Beschaffenheit der besonderen Aufgabe ab.

Die Einführung des zweiten Themas geschieht vorzugsweise auf folgende Arten:

1) entweder die Verarbeitung des ersten Themas macht einen Schluss aller Stimmen, und das zweite Thema beginnt im einstimmigen Satz, wie zuvor das erste — eine Form, welche gewissermassen erst zwei Fugen neben einander stellt, um dann zu zeigen, dass sie eine einzige ausmachen;

2) oder das erste wird, unter übrigens gleichen Umständen, sofort mit dem zweiten zusammen durchgeführt, wie z. B. in der Hdurfuge, Wtp. Kl. II, 23.



Ebenso I, 19, Adur.

3) oder der Gesammtschluss unterbleibt, und die übrigen Stimmen setzen ihre Bewegung fort, bis an jede die Reihe kommt, das zweite Thema vorzutragen.

Die folgenden Durchführungen gehören in allen Fällen beiden Themen, doch ist es keineswegs immer unbedingt nöthig, sie zusammen absingen zu lassen, man kann auch jedes derselben gelegentlich wieder einzeln bringen.

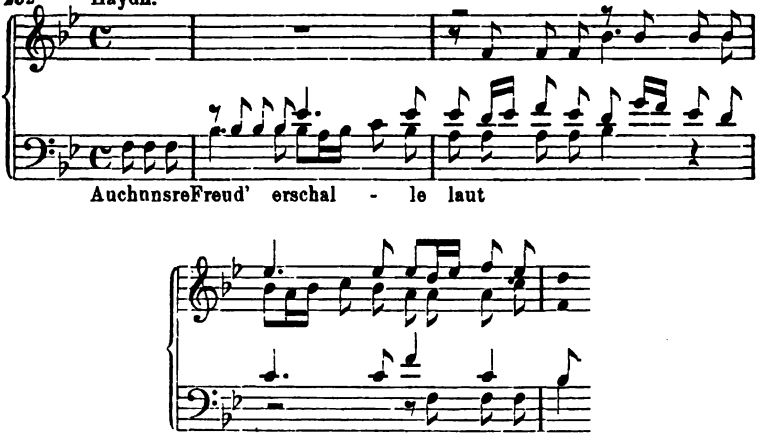
§ 46.

Die Vocalfuge mit Engführungen.

Nächst dem doppelten (dreifachen) Contrapunkt der Gegensätze, und der Anwendung von zwei Themen, ist die Engführung das wichtigste Moment der Fugenarbeit. Material dazu liefern dem Schüler seine Arbeiten zum zweiten Abschnitt.

Digitized by Google

252 Haydn.



Achtundzwanzigste Aufgabe.

3) Eine Vocalfuge mit Engführungen.

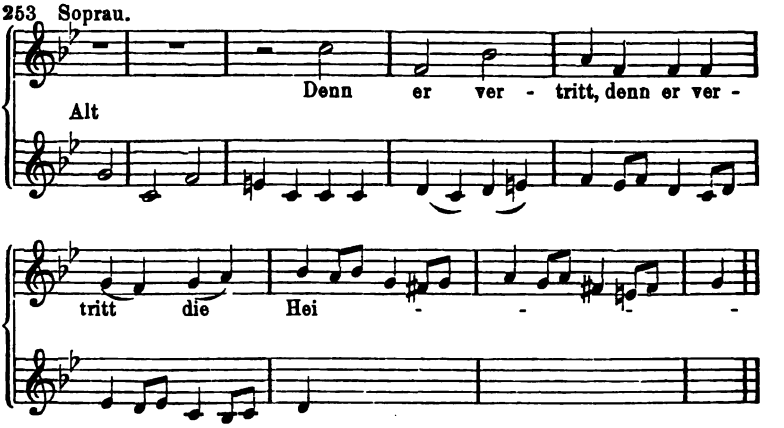
Die Engführung gehört nicht, wie die besonderen Formen der Nachahmung, zu den vorzugsweise historischen Consequenzen des contrapunktischen Stiles, sondern behauptet, als Steigerungsmittel des Satzes, einen rein ästhetischen, mithin dauernden, von den Stilperioden der Technik unabhängigen Werth. Dass der Freiheit in der Durchführung Spielraum gelassen ist, haben wir an seiner Stelle (§ 43) bereits gesehen, auch die Lehre vom „strengen Satz" hat schon Erleichterungen ergeben. Unvollständige Anführungen des in die Enge geführten Themas erweisen oft denselben Dienst, wie solche, die mit peinlicher Strenge durchgeführt sind. Desshalb lässt sich fast jedes Thema zu einer scheinbaren Engführung gebrauchen. In den meisten Engführungsfugen treten die Engführungen erst in den späteren Durchführungen ein. Doch gibt es bedeutsame Ausnahmen.

In Nr. 166 Seite 60 haben wir das Thema einer Bach'schen Fuge in Engführungen vor Augen. Hier tritt gleich das 1. Thema im tonalen Canon auf. Nachdem es viermal in derselben Weise und in denselben Stimmpaaren, ohne Umkehrung (also im einfachen Contrapunkt), aufgetreten ist, macht die erste Durchführung einen Schluss in der Untermediante (Gmoll).

Digitized by Google

Hierauf erscheint nun das zweite Thema ebenfalls sofort in canonischer Form, Engführung:

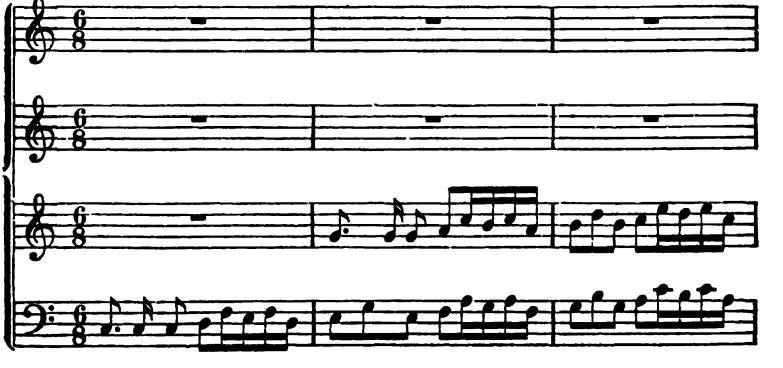
253



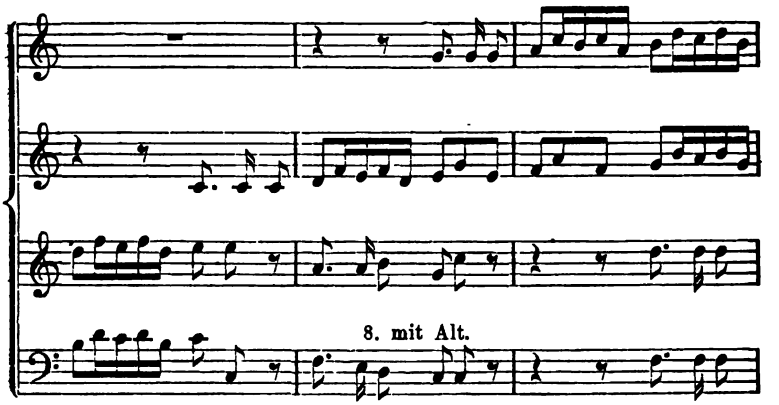
Die Durchführung dieses Themas macht einen Schluss in der Unterdominante (Esdur). Im ferneren Verlaufe der Fuge erscheint das erste Thema nur noch einfach (einstimmig), und zwar viermal, das zweite Thema erscheint noch einmal im vierstimmigen Canon von Bass, Tenor, Alt, Sopran vollständig durchgeführt. Das Zusammentreten der beiden Themata beschränkt sich aber darauf, dass das erste Thema jedesmal von dem ersten Motiv des zweiten Themas, aber in ganz freier Fassung, begleitet wird, und dass einmal der Schluss des zweiten Themas in den Anfang des ersten hineinreicht. Wir haben hier also eine Engführungsfuge mit zwei Themen, die nicht eigentlich als Doppelfuge zu bezeichnen ist.

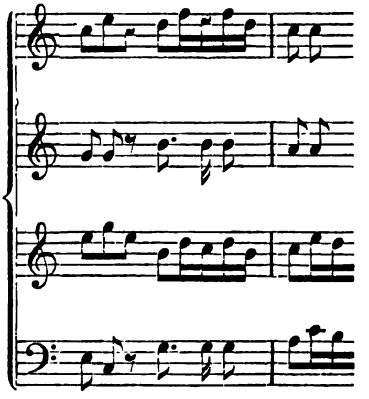
Ebenfalls gleich mit der Engführung beginnt das Fugato der Motette „Lob und Ehre, Weisheit und Dank“ von Bach:

254



Digitized by Google





§ 47.

Die besonderen Formen der Imitation,

deren Hauptbedeutung in der historischen Consequenz des contrapunctischen Stils beruht, sind natürlich dem Vocalsatz ebenfalls zugänglich, aber hier weit seltener in Gebrauch, als im Instrumentalsatz. Die Gegenbewegung wird schon durch die Anforderung natürlicher Declamation erschwert.

Eine ganz und gar auf Vergrösserung beruhende Fuge, deren Thema in beiden Gestalten in No. 159 gegeben, enthält Händels „Messias".

Digitized by Google

Dem bis hierher fortgeschrittenen Contrapunktisten wird es nicht schwer fallen, ein Thema zu bilden, welches die Anwendung der Vergrösserung (resp. Verkleinerung) und Gegenbewegung mit (sei es frei) canonischer Behandlung derselben vereinigt, und als

Achtundzwanzigste Aufgabe

4) eine Fuge auf die besonderen Imitationsformen zu gründen; Stoff bieten die Arbeiten zur 7 Aufgabe. Vorbild die Esmollfuge Wtp. Kl. I, 8.

§ 48.

Mehrfache Fugen

im reinen Vocalsatz sind selten. Ihre Herstellung aus den zur 27. und 28. Aufgabe gelieferten drei- und vierfachen Contrapunkten bietet keine Schwierigkeiten, ja, vom Standpunkt der Schule, erscheint die Ausarbeitung derselben um so leichter, als das Material einen Ueberfluss contrapunktischer Verarbeitungsfähigkeit bietet. Das vollendetste Muster einer Tripelfuge überhaupt, (allerdings keiner Vocalfuge) möchte wohl die mehrfach angezogene Cismollfuge, Wtp. Kl. I, 4 bleiben. Die Ausarbeitung einer Tripel- oder gar Quadrupelfuge für Chorgesang kann hier als **freiwillige Arbeit** betrachtet werden.

§ 49.

Die Vocalfuge mit Instrumentalbegleitung

kann hier nur angeführt werden, um von allen besonderen Eigenschaften dieser Begleitung zu abstrahiren. Doch kann sie hier nicht übergangen werden, weil sie grade die populärsten, am häufigsten zur Aufführung gelangenden Werke einschliesst, und weil sie zu den kühnsten Combinationen Veranlassuung gibt.

Ein grosser Theil dieser Fugen ist in den Singstimmen so selbständig und vollständig ausgearbeitet, dass ein zuverlässiger Chor die Instrumentalbegleitung ganz entbehren kann. Derart ist z. B. das „Kyrie“ und „Osanna“ in Mozarts Requiem, „Durch seine Wunden“ (vgl. Nr. 250) in Händels Messias. Auch auf einzelne Sätze von Beethoven's grosser Ddur Messe könnte man sich hier

Digitized by Google

beziehen, wenn das Orchester-Colorit in diesem Werke nicht von zu hoher Bedeutung wäre.

In anderen Fugen dieser Art steht den zwar in sich selbständigen und vollgenügenden Singstimmen ein ebenso selbständig ausgebildetes Orchester gegenüber. So im „Quam olim Abrahae" „Ne absorbeat eas tartarus" in Mozarts Requiem, in den meisten Fugen der „Schöpfung" und „Jahreszeiten" von Haydn.

Der grösste Theil, darunter grade die hervorragendsten Schöpfungen auf diesem Gebiet, verschmelzt aber das vocale und instrumentale Element derartig, dass eine gesonderte Betrachtung nicht zulässig erscheint. Dies gilt ganz besonders von den grossartigen Fugen Bach's für Chor und Orchester.

Nur auf ein ganz besonders kunstvolles Werk dieser Gattung soll hier das Auge des jungen Componisten gerichtet werden, umsomehr, als er ja ohnehin bald den contrapunktischen Studien auf längere Zeit entsagen muss, um sich leichterer, aber nicht minder wichtiger Arbeit zuzuwenden.

Es ist dies das „Confiteor" aus Bach's Hmoll Messe, eine höchst kunstvolle fünfstimmige Doppel- und Engführungsfuge (die Themata in Nr. 208), in die auch noch der alte Cantus firmus eingewebt ist. Diese Fuge ist nach allen Richtungen zu erforschen, und soviel wie möglich anzueignen.

B. Die Instrumentalfuge.

§ 50.

Die Instrumentalfuge.

Die Orchesterfuge setzt das Studium des Orchestersatzes voraus, kann also hier nicht abgehandelt werden. Viele Orchesterwerke, die gewöhnlich als Fugen bezeichnet werden — wie das Finale von Mozart's Cdursinfonie, die Ouverture zur Zauberflöte, Beethovens Ouverture „Zur Weihe des Hauses" — sind Verbindungen der Fugenform mit Hauptformen der klassischen Instrumentalmusik, können also erst nach dem Studium dieser besprochen werden. Für den jetzigen Standpunkt des jungen Componisten finden sich die Musterbeispiele in den Werken der Meister, vor allen Bach's, für Orgel, Klavier und Streichinstrumente.

Digitized by Google

In der Instrumentalfuge richtet sich nun die Form hauptsächlich nach der Beschaffenheit des technischen Materials. Dieses muss gehörig ausgebeutet, und in seiner Eigenthümlichkeit dem Verständniss möglichst klar gelegt werden. Hat man z. B. ein Thema so gebildet, dass es vierstimmige Engführungen zulässt, so wird man diese allmälig einführen, wie Bach in der Cdurfuge I, 1 gethan hat, dann steigern und häufig wiederholen, ehe man zum Schluss geht.

Neunundzwanzigste Aufgabe.

1) Eine, auf vierstimmige Engführung angelegte Fuge für Streichquartett.

Es ist hierbei auf die Vortheile der Instrumentalcomposition bezüglich der Figuration, Chromatik und Modulation Rücksicht zu nehmen.

Die besonderen Formen der Imitation kommen natürlich auch m Instrumentalsatz leichter zur Geltung, als im Vocalsatz. Es möge freigestellt werden, auf diese Formen, **aus dem zu § 11 gelieferten Stoff, eine Fuge für Streichquartett zu gründen.**

Auch zu grosser Ausdehnung, bis zu gänzlichem Ueberwiegen der Zwischensätze neigt die Instrumentalfuge. Die Zwischensätze eignen sich wieder zur Aufnahme canonischer Episoden (Doppelcanon, Zirkelcanon, natürlich fragmentarisch).

Thematische Zergliederung, d. h. Einzelverarbeitung der Motive des Themas (und Gegensatzes), bildet oft den Hauptinhalt der Fuge. Zwei besonders lehrreiche Fugen dieser Art sind die Dmoll, Wtp. Kl. I, 7, und die Cmollfuge für Streichquartett von Mozart, **die darauf zu prüfen sind.**

Als ein Meister-Probestück des ausgebildeten Contrapunktisten folge hier als

Neunundzwanzigste Aufgabe 2)

Herstellung einer mehrfachen Fuge für Streichquartett, mit einem lebhaft figurirten Thema.

Digitized by Google

Als Muster für dieses Thema möge z. B. das erste aus Beethovens Bdursonate op. 106, oder aus der Adursonate op. 101, oder dem Streichquartette Cdur desselben Meisters dienen.

Die noch folgenden Aufgaben sind als freiwillige anzusehen.

Während die Orgelfuge durch den Gebrauch des Pedals und zweier Manuale dem contrapunktischen Satz noch bedeutende Freiheit bietet, ist dagegen die Klavierfuge, durch Beschränkung auf die beiden Hände des Spielers und alle Eigenschaften des Instrumentes, als die am meisten gebundene zu betrachten*). Nimmt man zu den anderen Schwierigkeiten noch dieses Moment hinzu, so kann man nur mit um so grösserer, ja staunender Bewunderung auf die Leistungen Bach's für dieses Instrument im mehr als zweistimmigen Satz hinblicken. Bei der Beurtheilung dieser und anderer Meisterwerke für Klavier darf man aber die Beschaffenheit dieses Instruments nie ausser Acht lassen, weil oft der Fingersatz sogar bedeutende Modificationen des contrapunktischen Planes nöthig macht.

§ 51.

Die canonische Fuge.

Die Formen der Fuge und des Canons lassen sich verbinden, d. h. man kann einen Canon in Tonica und Dominante in beliebiger Stimmenzahl schreiben, der die Form der Fuge annimmt, drei Durchführungen (nach Belieben auch mehr oder weniger), Zwischensätze und Cadenzen hat, oder

man kann eine Fuge schreiben, welche in allen Stimmen einen strengen Canon bildet, ohne irgend welche Momente ihrer Eigenthümlichkeit einzubüssen.

Lässt man aber alle Zwischensätze aus, und nimmt keine Rücksicht auf die Cadenzen, so erhält man einen fugirten Canon, oder einen Canon in Quinte und Quarte (oder umgekehrt) in Fugenform.

Eine Fuge erster Art findet man in „Johann Huss, Oratorium von Carl Löwe".

*) Von den Fugen für Violine oder Violoncell, (die auf Compositionen für die Laute zurückgeführt werden, ein Instrument, welches mit dem Contrapunkte aufgezogen und, wie es scheint, auch mit diesem zurückgetreten ist) kann hier nicht die Rede sein; denn diese sind, den Bedingungen des contrapunktischen Stils gegenüber, als Curiosa zu betrachten. Die hinreissende Wirkung der Bach'schen Compositionen dieser Art, von dem rechten Meister vorgetragen, wiederlegt dieses Urtheil nicht.

Digitized by Google

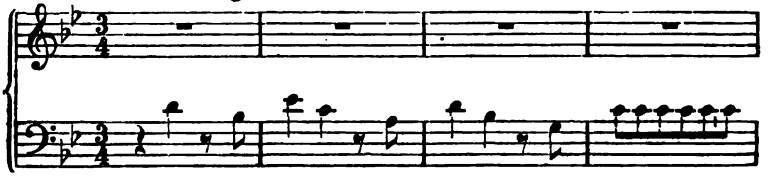
Auf jeden contrapunktischen Einfall kann man eine Fuge gründen, durch ausschliessliche Anwendung der Schulregeln. An Stelle des Einfalls kann natürlich auch ein Erzeugniss des grübelnden contrapunktischen Verstandes stehen. Ein solcher Gedanke wird in der Regel (besonders bei Instrumentalfugen) der Keim des Ganzen. Die meisten und vorzüglichsten Fugen entstehen also nicht in der Folge wie wir sie hören, Thema, Gegensatz u. s. w., sondern das Thema dankt in der Regel seine Entstehung selbst irgend einer contrapunktischen Combination oder Intention, die oft erst ganz am Schluss der Fuge an das Licht tritt. Das Produciren nimmt eben hier, wie in vielen anderen Fällen, den umgekehrten Weg, wie das Geniessen. Anders ist es in der Vocalfuge, hier ist der Text so mächtig anregend und zugleich bindend, dass es einer besonderen technischen Formbildung nur ausnahmsweise bedarf, denn er selbst, seine Darstellung, bildet hier die Aufgabe der Musik.

§ 52.

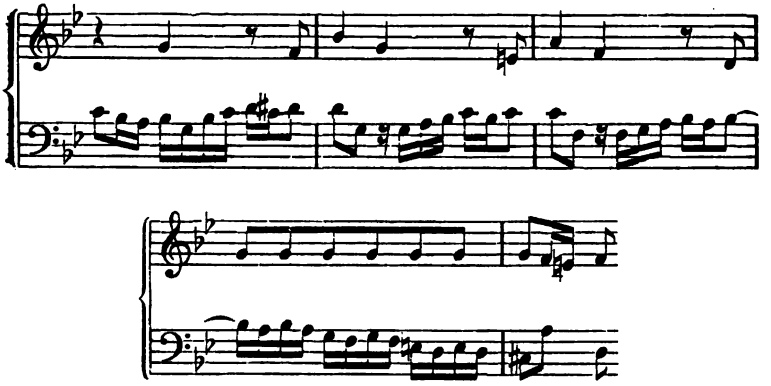
Die künstliche Fuge.

An künstlichen Fugen zeigt Bach's „Kunst der Fuge" die grösste Zahl von Musterbeispielen. Ausser den Fugen, welche auf Gegenbewegung, verbunden mit canonischer Durchführung (Engführung), mit Vergrösserung und Verkleinerung beruhen, finden wir daselbst die Contrapunkte der Decime und Duodecime, sowie einige Fugen, die sich ganz und gar verkehren (in Gegenbewegung bringen) lassen. Auch die grosse Figurationsfuge: „Pleni sunt coeli" in der Hmoll-Messe beruht auf der Verbindung der Contrapunkte der Octave und Decime. Noch künstlicher (und durch enge Schranken der Darstellung durch zweihändiges Klavierspiel noch bedeutend erschwert) sind die beiden Fugen in Gmoll und Bmoll, Wtp. Kl. II, 16, 22.

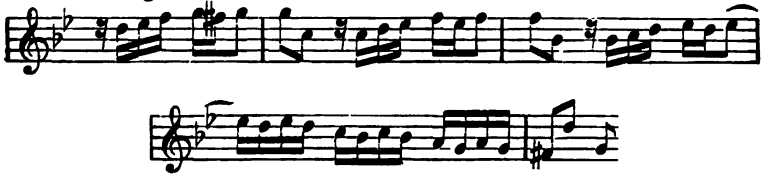
255 In der Gmollfuge



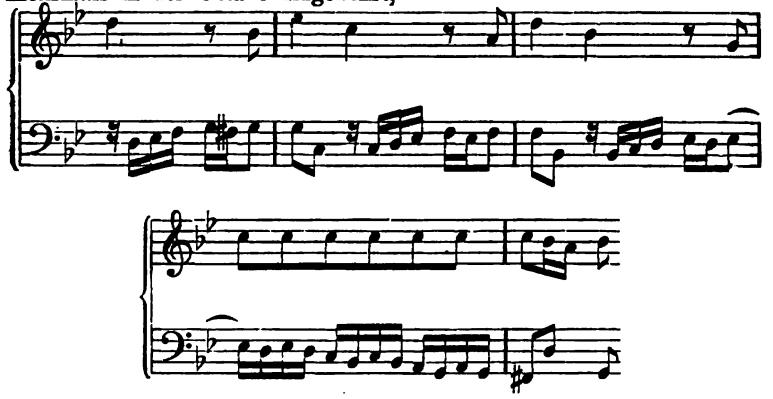
Digitized by Google



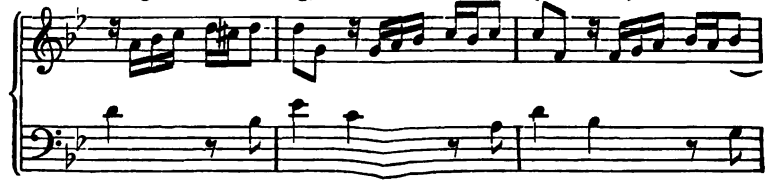
wird der Gegensatz



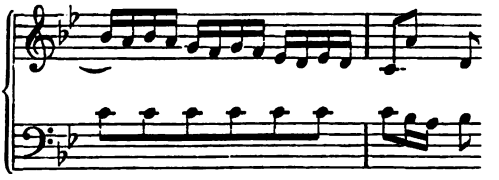
mehrmals in der Octave umgekehrt,



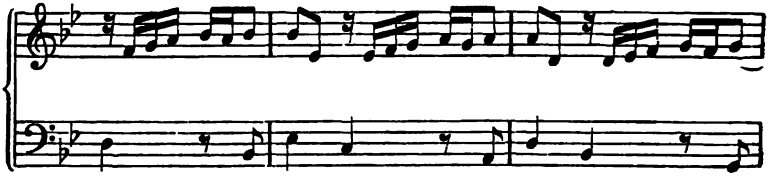
dann, nicht ganz vollständig, in der Duodecime (Takt 18)

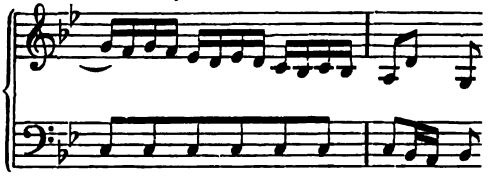


Digitized by Google

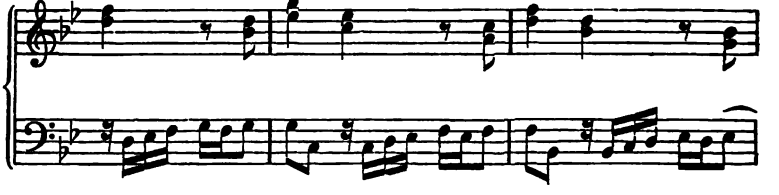


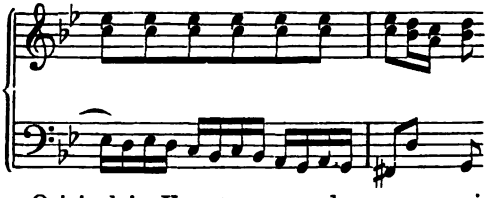
gleich darauf in der Decime zweimal hintereinder,





folgt ad 8 und 10:

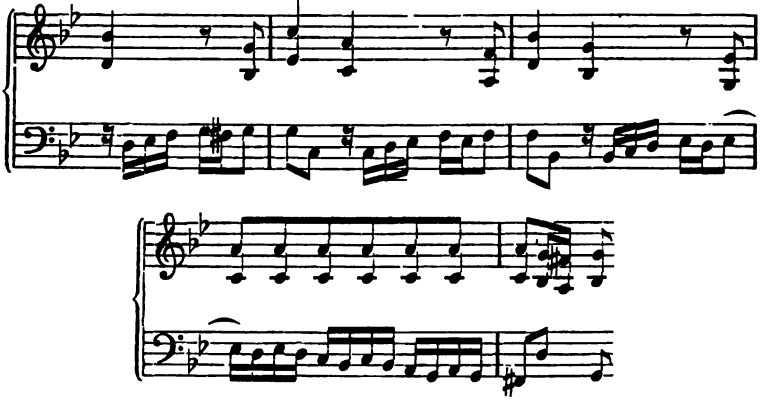




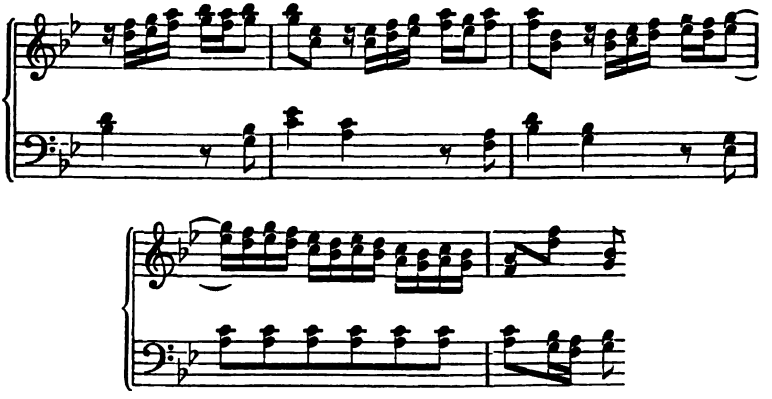
findet sich im Original in Versetzung, und zwar um eine Stufe aufwärts.

Digitized by Google

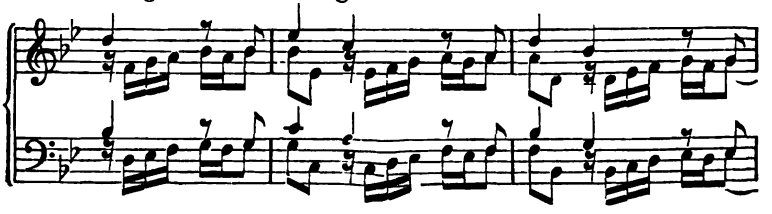
Umkehrung ad 8 und Umkehrung ad 8 der Umkehrung ad 10, d. i. das ursprüngliche Thema in der Terz (Sexte):



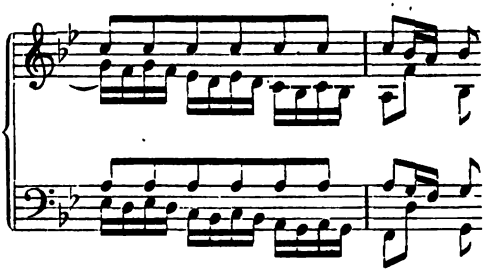
Aus dem nämlichen Verfahren des Austerzens, aber mit beiden Stimmen, ergibt sich:



Auf diesem Satze beruht die ganze Fuge, er enthält gleichsam die technische Idee derselben. Auch ist die Composition dieses Satzes der Abfassung der Fuge vorangegangen. Derselbe erscheint noch einmal in folgender Umkehrung:

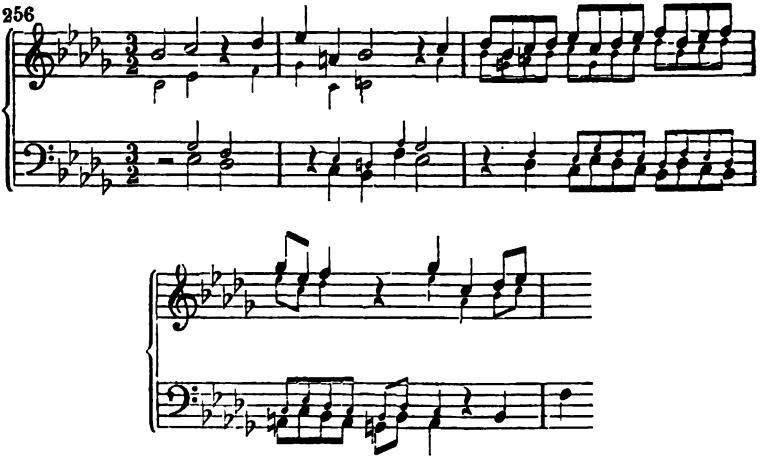


Digitized by Google



Die Modificationen dieses Satzes zu Gunsten des Zusammenhanges und der Harmonie möge der Schüler selbst aufsuchen. Sie berühren das Wesen der Sache nicht. Besonders hat Bach den etwas ungelenken Schluss stets vermieden.

Die Bmollfuge II, 22, eines der vollendetesten Meisterwerke contrapunktischen Klaviersatzes gipfelt in folgendem doppelstimmigen Canon in der Gegenbewegung, welcher insofern frei ist, als er das Nachahmungsintervall wechselt, indem das eine Stimmpaar aus der anfänglichen Sextenverdoppelung in die Terzenverdoppelung übergeht.

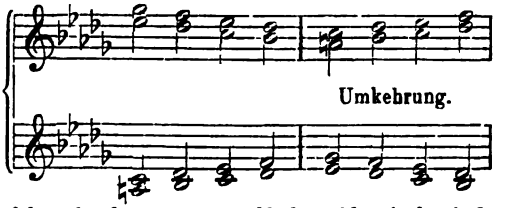


Auf diesen Satz, als den Gipfelpunkt, arbeitet die ganze Fuge in fünf Durchführungen hin, deren erste dem Thema allein gewidmet ist, die zweite der Engführung desselben in grader Bewegung, die dritte der Gegenbewegung, die vierte der Engführung in grader und Gegenbewegung, welche zweimal zweistimmig, einmal vierstimmig, wie oben, als Schluss erscheint.

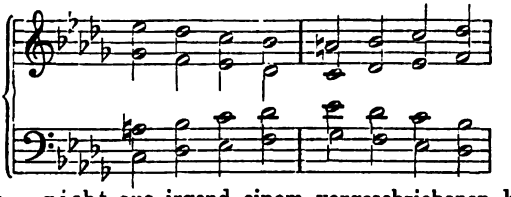
Digitized by Google

Diese mannigfaltige Combinationsfähigkeit des Themas selbst, welche in obigem Satze gipfelt, ergibt sich aber aus der Gegenbewegung in Terzenparallelen innerhalb des Umfanges der verminderten Septime der Molltonart:

257



mit welcher folgende Sextenparallelen identisch sind:



Hieraus — nicht aus irgend einem vorgeschriebenen künstlichen Contrapunkt — hat Bach's unvergleichlicher contrapunktischer Scharfblick jenes Thema mit seinen mannigfaltigen Combinationen der Umkehrung, Verkehrung und Canonik gewonnen.

Dreissigste Aufgabe.

Eine künstliche Fuge mit Anwendung combinirter Contrapunkte. Stoff dazu bieten die Arbeiten zur 23. Aufgabe. Der Satz sei fünf- oder sechsstimmig.

§ 53.

Die „Kunst der Fuge".

Seb. Bach, der, was unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der Aufgaben und Ueberwindung aller Schwierigkeiten betrifft, unstreitig der grösste Meister des contrapunktischen Stiles ist, hat eine „Kunst der Fuge" — echt künstlerisch: — ein Lehrbuch in Musterbeispielen gegeben. Wer die Sprache dieser Muster versteht, kann daraus ersehen, welche Grundsätze Bach in einem ganz der Kunst gewidmeten Menschenleben erworben, und bewährt gefunden hat. Aber schon die Anlage des Werkes, sowie die Beschaffenheit

Digitized by Google

des Themas (Nr. 145) beweist, dass es Bach hier darum zu thun war, die Formen der Gegenbewegung, Vergrösserung, Verkleinerung, Engführung und Umkehrung an einem, dazu besonders gebildeten, auf dem Molldreiklang, dem Leitton und der verminderten Septime beruhenden Thema zu zeigen. Schon die dritte und vierte Fuge bringt das Thema verkehrt (in Gegenbewegung), die fünfte vereinigt beide Bewegungen, grade und verkehrte, (am Schluss bringt sie beide Bewegungen gleichzeitig,) die sechste bringt zur Verkehrung die Verkleinerung, die siebente zu beiden die Vergrösserung. Es folgt der dreifache Contrapunkt der Octave, der doppelte der Duodecime, der Decime verbunden mit Duodecime, und, in der fünfzehnten Fuge, eine eigentliche Verkehrungsfuge, die gleichzeitig umkehrungsfähig ist. Auch die folgenden Fugen und Canons sind der Verkehrung und dem doppelten Contrapunkte gewidmet. Wir sehen also, dass grade diejenigen Formen, welche die vergängliche Seite des contrapunktischen Stiles ausmachen, weil sie der unmittelbaren Auffassung durch das Gehör am fernsten stehen, den Hauptinhalt dieses Werkes bilden. Ein immerwährend contrapunktisch thätiger Künstlergeist musste endlich dieses Werk produciren, um sich gleichsam der angesammelten Stofffülle zu entäussern. Er hat aber dadurch nicht nur die technische, sondern auch die historische Grenze des contrapunktischen Stils gezogen. Nicht sowohl die Kunst, als vielmehr die Künste der Fuge sind es, die uns hier von ihrem grössten Meister gezeigt werden. Desshalb ist auch dieses Werk dem Compositionsschüler keineswegs in gleichem Grade zu empfehlen, wie das wohltemperirte Klavier des Meisters. Der bleibende Werth der „Kunst der Fuge“ liegt vielmehr auf dem Gebiete historischer Forschung.

Anm. Verkehrungsfugen sind also solche, welche durchgängig die Ausführung in Gegenbewegung gestatten. In den angeführten Fällen verbindet sich mit der Verkehrung die Umkehrung.

Dergleichen Fugen werden zuweilen Spiegelfugen genannt: Kehrt man nämlich das Blatt mit dem Klaviersatz um, (so dass die Noten auf dem Kopf stehen) und hält es vor den Spiegel, so kann man im Spiegel die Verkehrung lesen, und zwar in derselben Tonart, wenn man die linke Hand im Altschlüssel eine Octave tiefer, die rechte im Tenorschlüssel eine Octave höher liest. Dabei muss

Digitized by Google

natürlich den Versetzungszeichen besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden. Dieses Spiegelbild gibt denn auch Bach als nächstes Beispiel. Im vorliegenden Falle, dmoll, ist es noch leichter die Fuge vom Spiegel, oder vom umgekehrten Notenblatt, rechts nach links, abzuspielen, wenn man sich Violin- und Bassschlüssel, in gewöhnlicher Weise vorgezeichnet denkt, und in emoll spielt. Auch die Partitur in allen C-Schlüsseln kann man so abspielen, aber in cmoll.

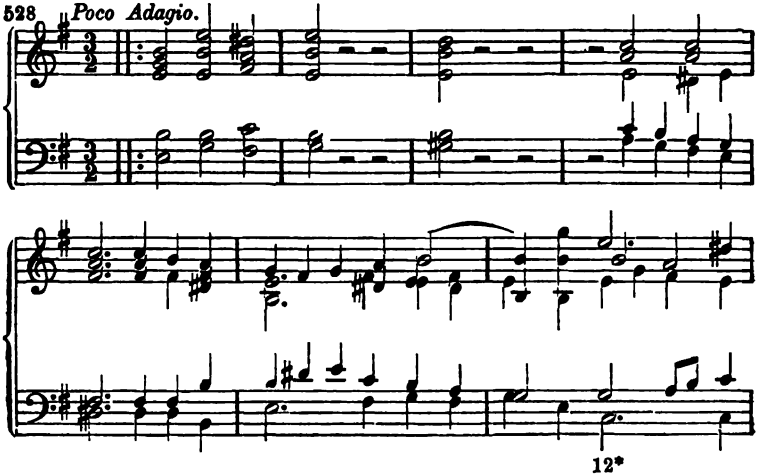
§ 54.

Der Chorsatz.

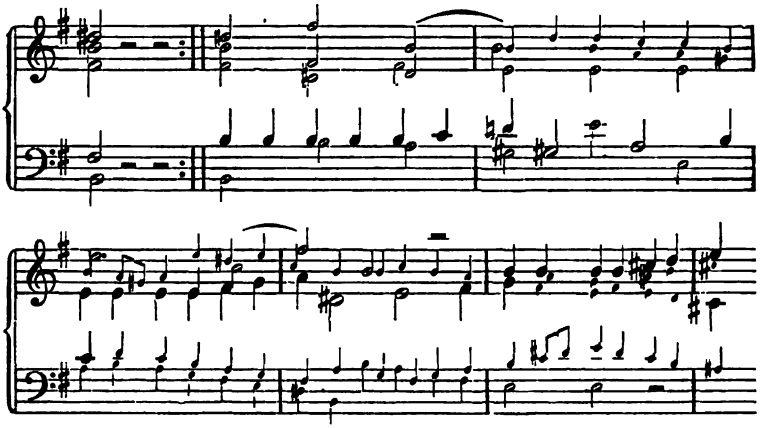
Wie sich die Chorstimmen in den verschiedenen contrapunktischen Aufgaben verhalten, ist zur Genüge mitgetheilt und eingeübt. Es bleibt indessen über den nicht contrapunktischen Chorsatz, sowie über die Beschränkung und Vermehrung der Stimmenzahl einiges zu sagen.

Der Vocalsatz, welcher keiner bestimmten contrapunktischen Satzweise (Imitation, Canonik, Umkehrungsform) angehört, wiederholt entweder denselben Text, oder verfolgt, ohne zu wiederholen, einen längeren Text. In Bezug auf die Satzweise verhält er sich entweder harmonisch (welches Verhalten durch alle Beispiele der Harmonielehre vertreten wird), oder nähert sich mehr und mehr, durch selbständige Führung der Einzelstimmen, dem contrapunktischen Stil, in den er jeden Augenblick durch Einführung einer Imitation oder dgl. überzugehen bereit ist. Einen solchen Uebergang zeigt z. B. folgender Satz von Bach.

528 *Poco Adagio.*



Digitized by Google

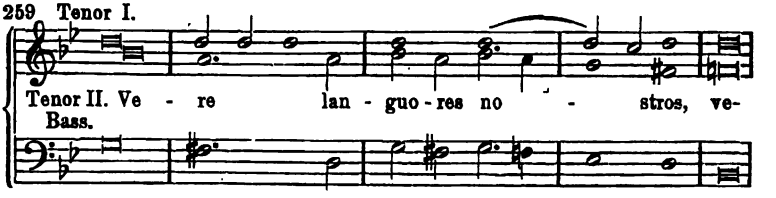


Hier beginnt, im neunten Takt, nach dem Wiederholungszeichen, während die übrigen Stimmen in ihrem Satz fortfahren, der Tenor eine Imitation, die zunächst vom Alt aufgenommen wird. —

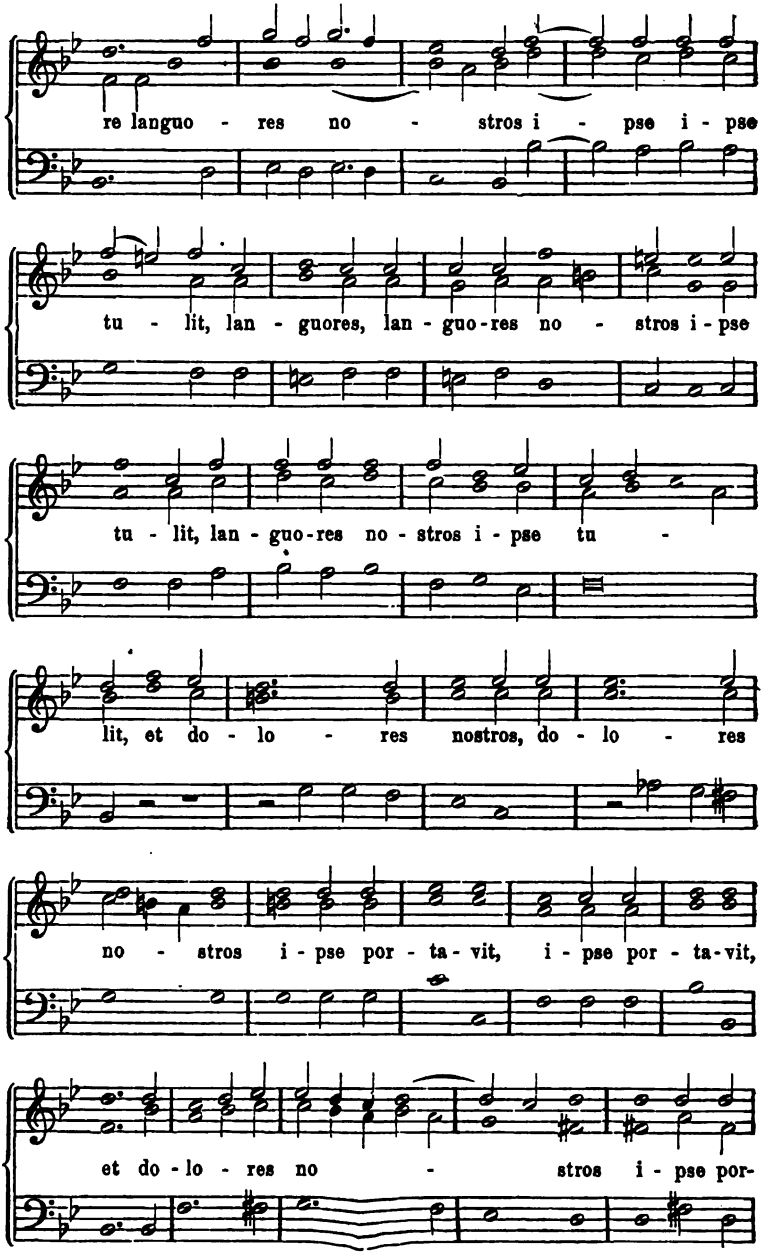
Bei Beschränkung der Stimmenzahl ist es nöthig, besondere Aufmerksamkeit auf die Intervalle der Zusammenklänge zu richten, immer die wichtigsten und am vollsten klingenden auszusuchen. Im eigentlich contrapunktischen Satz ist dies weniger wesentlich als im harmonischen, weil jener die Aufmerksamkeit mehr auf die Bewegung der Stimme, als auf den Zusammenklang richtet. Ueberdiess ist der junge Componist im contrapunktischen zwei- und dreistimmigen Satz schon hinreichend geübt. Es folgt hier, als Muster für den minderstimmigen einfach harmonischen Satz ein vollendetes Meisterwerk, welches der strebsame Kunstjünger sich vollkommen zu eigen machen soll:

Muster des dreistimmigen Satzes.

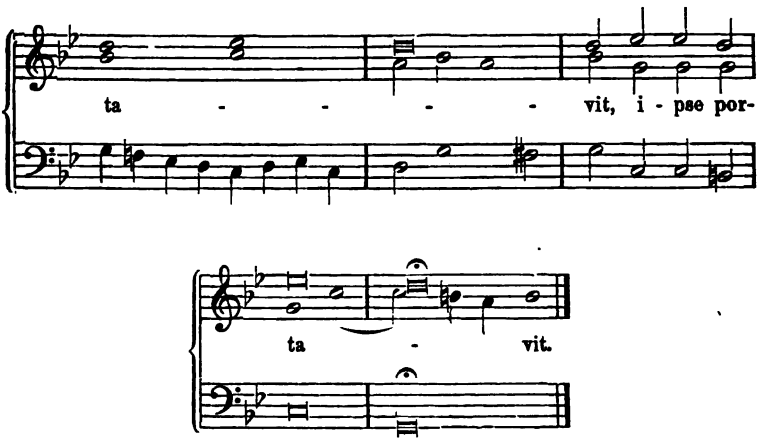
„Vere languores“ für drei Männerstimmen von Ant. Lotti.



Digitized by Google



Digitized by Google



Vom mehr als vierstimmigen Chorsatz ist der achtstimmige am häufigsten. In diesem herrscht wieder der Doppelchor (zweimal vier Stimmen) vor. In der Partituranlage unterscheidet man den achtstimmigen und den doppelchörigen Satz auf folgende Art:

Achtstimmig:	Doppelchörig:	
Sopran I	Erster Chor	Sopran I.
Sopran II		Alt I
Alt I		Tenor I
Alt II		Bass I
Tenor I	Zweiter Chor	Sopran II
Tenor II		Alt II
Bass I		Tenor II
Bass II		Bass II

Des Psalmodirens ist in der Lehre vom strengen Satz Erwähnung gethan, das Recitativ gehört in die Abhandlung vom Solosatz.

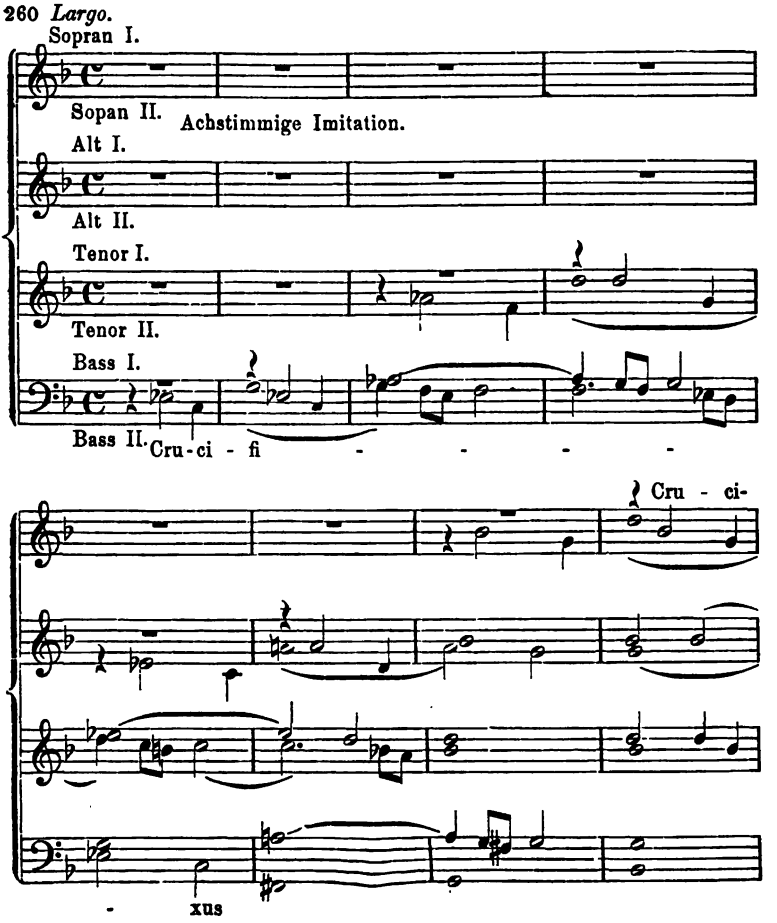
In Bachs Motetten finden wir den achstimmigen (vorherrschend zweichörigen) Satz zu staunenswerther Vollendung ausgebildet. In Bachs „Matthäus-Passion“, in Händels „Israel in Aegypten“ gesellt sich zum zweichörigen Satz noch das Instrumentale, (bei Bach in zwei Orchester getheilt). Felix Mendelssohns Psalmen und Sprüche a capella bieten ebenfalls Muster des mehrstimmigen Satzes. Man hat die Zahl der Chorstimmen schon bis auf achtundvierzig verviel-

Digitized by Google

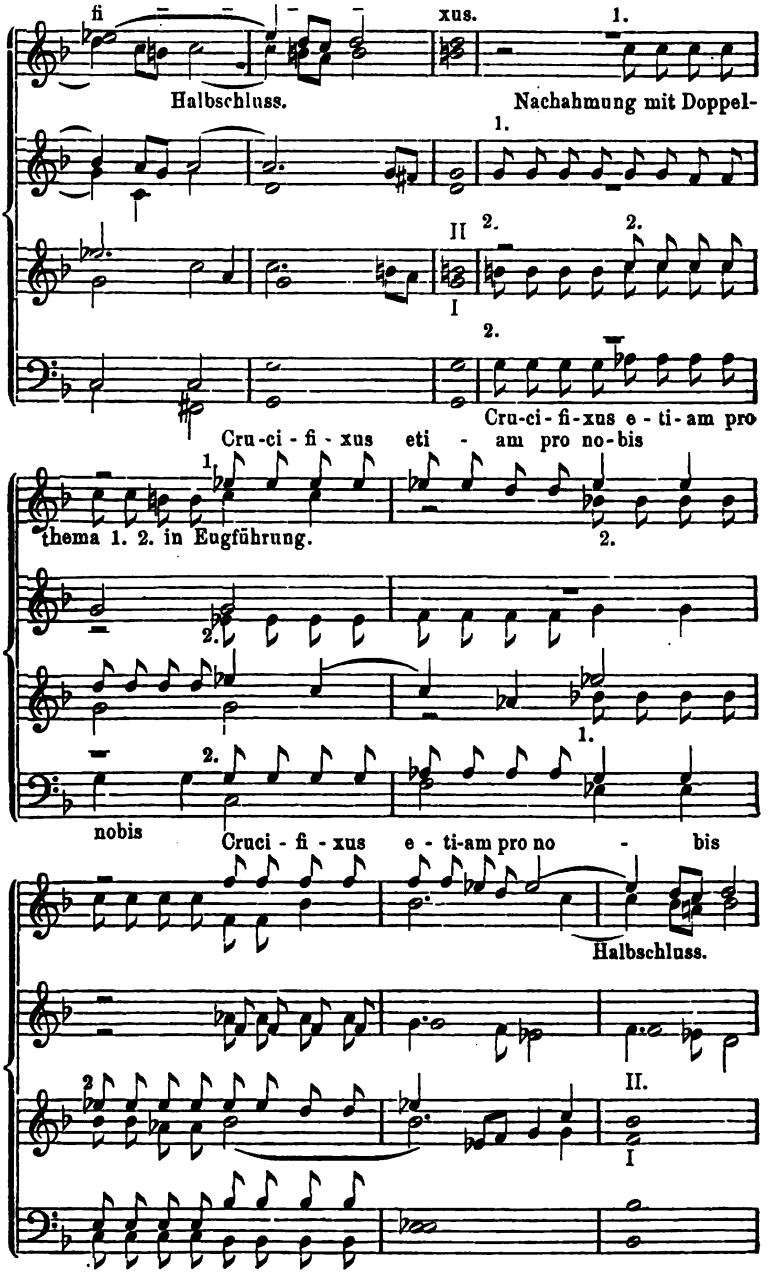
fältigt. Als eine Meisterleistung unserer Zeit auf dem Gebiete des vielstimmigen Satzes ist die sechszehnstimmige Messe von A. E. Grell zu erwähnen, welcher der zwölfstimmige Frauengesang: „Lobgesang der Maria“ desselben Meisters vorangegangen ist.

Muster des achtstimmigen Satzes.

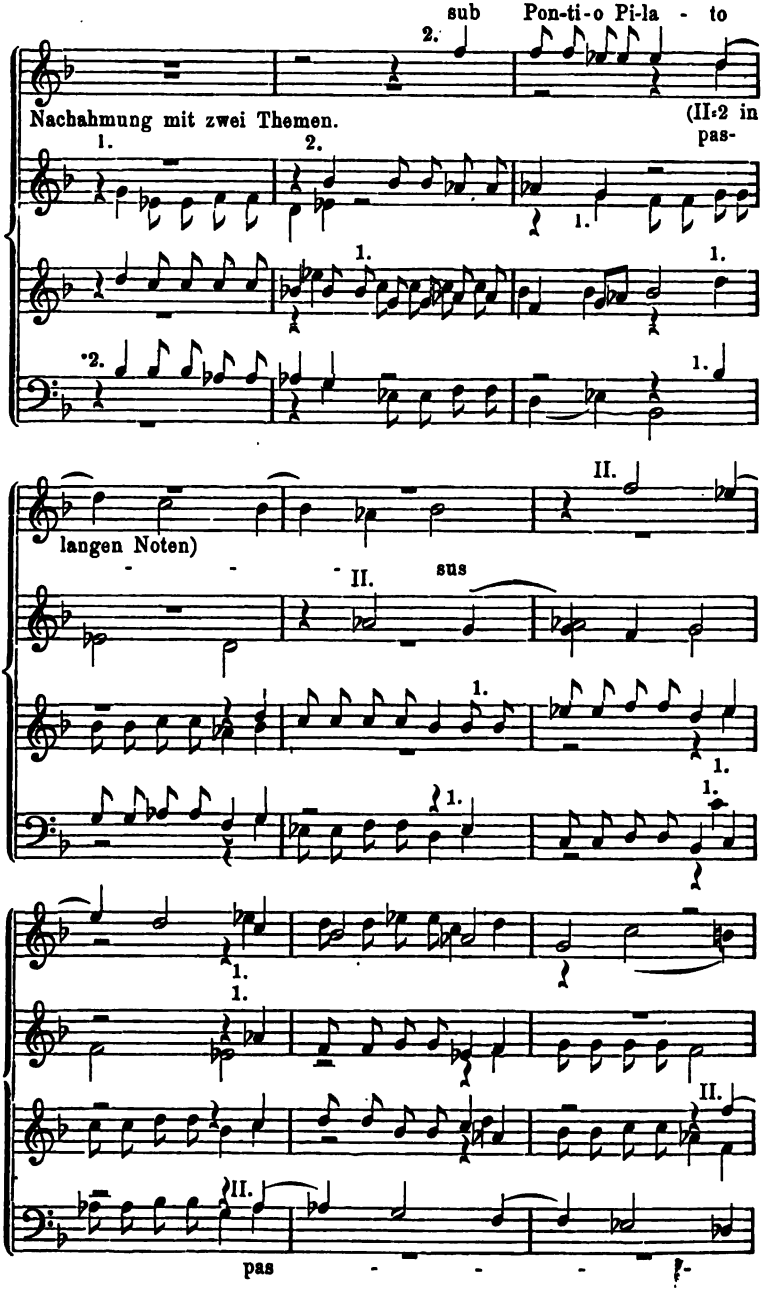
„Crucifixus“ von Antonio Lotti.



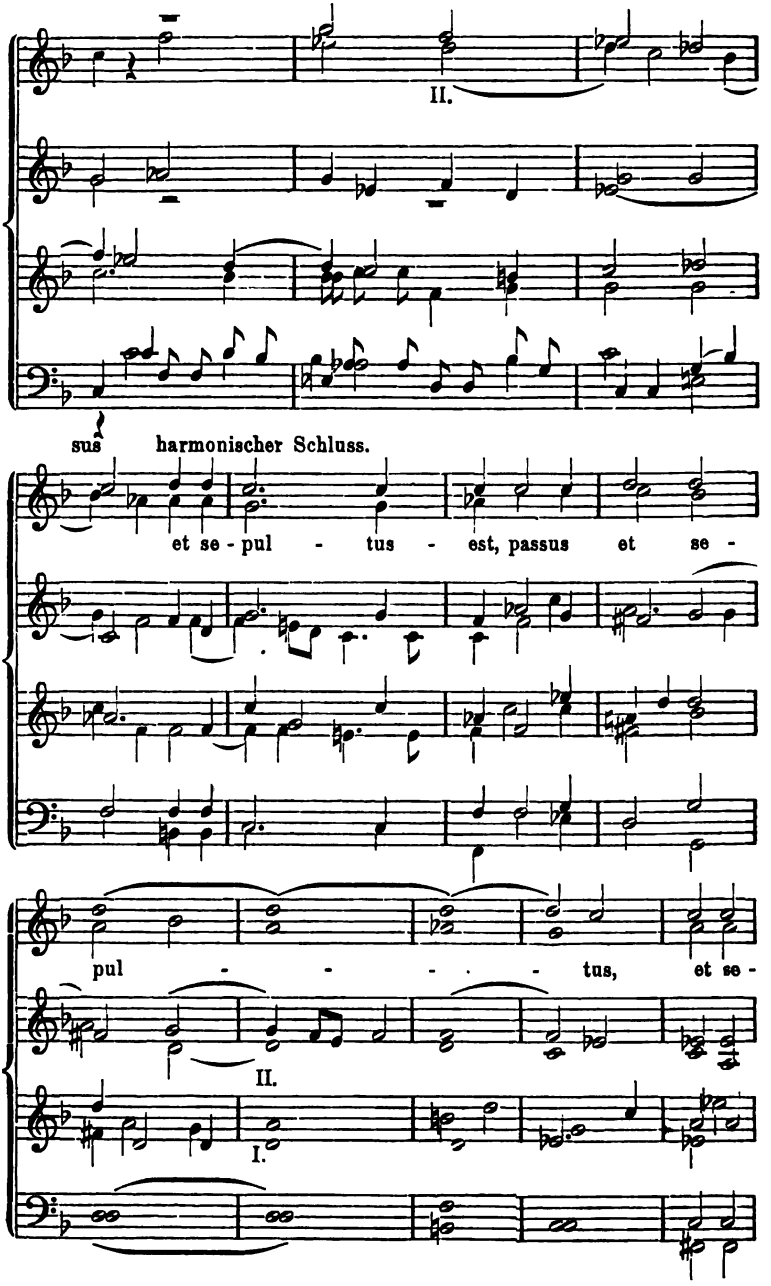
Digitized by Google



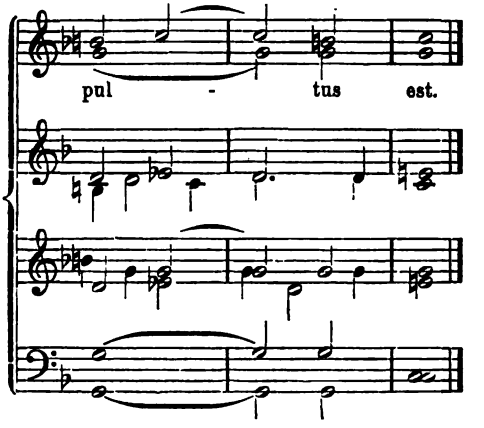
Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google



Einunddreissigste Aufgabe.

Componire einige minder- und mehrstimmige Sätze, besonders drei- und achtstimmig.

Nicht selten bietet sich im mehr als vierstimmigen, reinen Vocalsatz Veranlassung zwei Stimmen derselben Stimmgattung, damit ihr Gesang mehr hervortrete, zu verdoppeln. Im Bass geschieht dies im Einklang oder Octave, in den anderen Stimmen nur im Einklang.

Das Unisono (oder die Octavverdoppelung) von mehr als zwei Stimmen, findet sich auch gelegentlich, und zwar meist durch eine Besonderheit des Textes veranlasst. So contrapunktiren z. B. in der Cantate: „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig" (allerdings mit Orchesterbegleitung) die drei Unterstimmen im Unisono (Octave) gegen den Choral der Oberstimme. Ein allgemeines Unisono (nur in ganz besonderen Ausnahme-Fällen zulässig) findet sich in der fünfstimmigen Motette (reiner Vocalsatz) „Jesu, meine Freude" in dem Chor: „Trotz der Gruft der Erden", mehrmals in kurzen (eintaktigen) Sätzen, hier allerdings mit vollem Rechte und grossartiger Wirkung angewendet.

§ 55.

Contrapunktische Figuration zu gegebenem Cantus firmus.

Alle contrapunktischen Formen verbinden sich gelegentlich mit

Digitized by Google

einem gegebenen Cantus firmus. Am häufigsten natürlich die Imitation, in deren Gewebe sich jeder beliebige Cantus firmus mit Leichtigkeit einfügt.

Nächst der Imitation ist es die Form der Fuge, welche sich, ihrer grossen Dehnbarkeit wegen, zur Begleitung des Cantus firmus eignet.

Die älteren Contrapunktisten sind aber auch vor schwierigeren Combinationen nicht zurückgeschreckt, und hin und wieder ist es sogar gelungen, zu einem Choral als Cantus firmus einen Canon durchzuführen, oder auch einen Choral selbst canonisch durchzuarbeiten, oder gar beide schwierigen Künste zu vereinigen. Die Compositionslehre hat sich mit Kunststücken dieser Art nicht abzugeben, deren Abhandlung an eine andere Stelle gehört.

Dagegen soll der junge Componist die beiden zuerst erwähnten, durch den strengen Satz vortrefflich vorbereiteten Formen zum Gegenstand des Studiums (d. h. der Uebung) machen.

Die Imitation zum Choral verlangt vor allem ununterbrochenen Fluss, und desshalb die Geschicklichkeit, die Cadenzen zu vermeiden*). Das Imitationsmotiv kann nach Belieben wechseln oder gleich bleiben, sowie es auch allen contrapunktischen Modificationen, unterworfen werden kann. Der Text ist in jedem Falle dem gleichzeitigen Abschnitte des Cantus firmus zu entnehmen. Eine oder zwei Cadenzen, welche das Ganze in ziemlich gleiche Theile theilen, sind, besonders bei längeren Chorälen, nicht zu verwerfen. Doch soll auch bei diesen immer eine Stimme wenigstens, die Bewegung in Fluss erhalten. Abgang und Eintritt der Stimmen ist hier natürlich durch alle Vortheile des freien Satzes erleichtert.

Die Fuge zum Choral (Cantus firmus) ist in der Herstellung wenig schwerer. Die Hauptschwierigkeit macht die regelrechte Bildung der ersten Durchführung. Im späteren Verlauf nähert sich ja ohnehin die Fuge der freien Imitation. Bach's Motette: „Fürchte dich nicht" — schliesst mit einer Doppelfuge zum Choral. Die beiden Themata sind, mit ihrem Text, in Nr. 10 mitgetheilt. Der Anfang geschieht mit dem Comes realiter (Edur), folgt dux und comes tonaliter (Tonica bis Dominante, Dominante bis Tonica). Der Choral, welcher der mixolydischen Tonart an-

*) Vgl. des Verf. „Der strenge Satz in der mus. Compositionslehre. Berlin, Carl Habel". Die geschickteste Art die Cadenzen zu vermeiden besteht in der Einführung neuer Motive, an der Stelle, wo die Cadenz eintritt, oder kurz vorher.

Digitized by Google

gehört, wird in zwei Versen durchgeführt, und in Folge dessen die ganze Arbeit von 37 Takten einmal wiederholt.

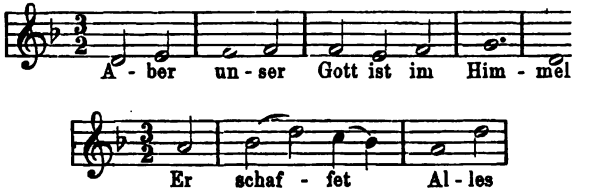
Ein Colossalwerk contrapunktischer Kunst bietet das „Confiteor“ der Hmoll-Messe, eine Doppelfuge mit Engführungen, in welche der katholische Cantus firmus, und zwar dieser auch in Engführung, sowie in Vergrösserung, eingewebt ist. Verwandte Aufgaben liegen dem Credo derselben Messe, dem Magnificat, Nr. 10, „Suscepit Israel“, sowie zahlreichen anderen Compositionen Bach's aller Gattungen zu Grunde.

Zweiunddreissigste Aufgabe.

Ausführung einiger Choralfigurationen, darunter einer Fuge zum Choral im vier- oder fünfstimmigen Chorsatz.

Die freiere Form der Imitation zum Choral ist von grossen Meistern der neueren Musik nicht selten angewendet. Der Choral Nr. 36 in Mendelsohns Paulus hält eigentlich die Mitte zwischen blosser Imitation und Fuge zum Choral, d. h. es liesse sich darüber streiten, welche von beiden Formen hier angewendet worden ist. Die beiden Themen der Imitation:

261

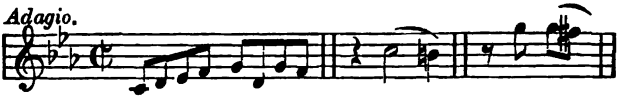


werden erstens einzeln durchgeführt, dann gelegentlich zusammen gebracht, und das erste Thema bildet Anfangs eine fugenmässige erste Durchführung in Engführung.

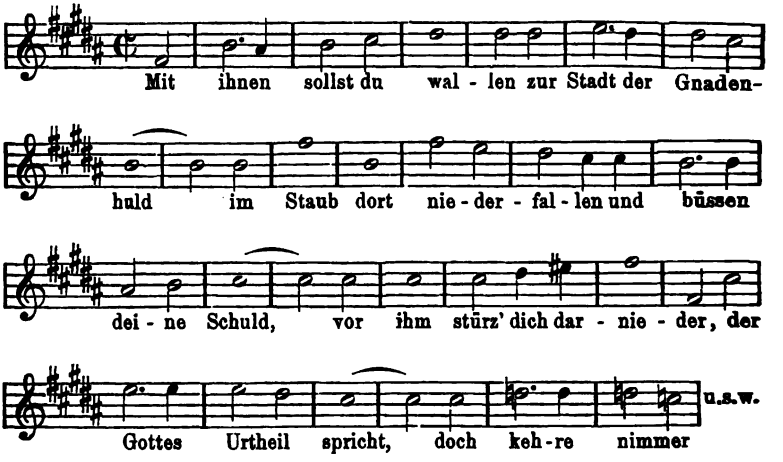
Beethoven hat im Amoll-Quartett zu dem, von ihm selbst gebildeten, lydischen Choral in drei Variationen drei verschiedene Choralfigurationen geliefert.

Mozart hat in der Zauberflöte eine weitläufige Imitation zu dem Choral: „Ach Gott vom Himmel sieh' darein“, im Orchester durchgeführt, welche die folgenden Motive verarbeitet:

Digitized by Google

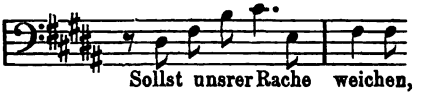


Wagner hat im zweiten Finalè des Tannhäuser ausgedehnten Gebrauch von dieser Form gemacht. Den Cantus firmus bildet eine, von ihm selbst componirte Choralmelodie:

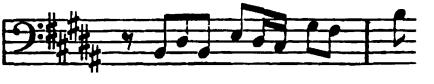


welche erst von Männerstimmen vorgetragen wird, während das Streichorchester das Figurationsmotiv:

durch 38 Takte durchführt; dann von der „Elisabeth", unterstützt durch Flöte, Oboe, Clarinette, von den Männerstimmen durch das harmonische Figurationsmotiv:



im Orchester durch das eintaktige Motiv:



contrapunktirt.

Digitized by Google

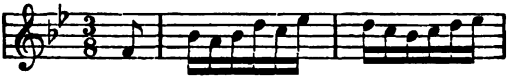
§ 56.

Die Motette.

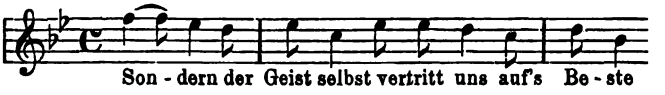
Alle Arten des reinen Vocalsatzes aufzunehmen, ist die Motette die geeignete zusammengesetzte Kunstform. Die Stimmenzahl, sowohl im Ganzen, wie in den einzelnen Theilen, ist dem freien Ermessen des Componisten überlassen.

In der fünfstimmigen Motette von Bach: „Jesu meine Freude", ist der erste Satz „Choral", vierstimmig, der zweite fünfstimmig, der dritte: „Choral", fünfstimmig, der vierte „Terzetto" dreistimmig, der fünfte fünfstimmig, der sechste „Choral" vierstimmig, der siebente „Terzetto" dreistimmig, der achte „Quartetto" (mit Choral) vierstimmig, der neunte fünfstimmig, der zehnte „Choral" vierstimmig. Die einzelnen Sätze dieser Motette sind weit ausgeführt, und schliessen selbständig ab. Der letzte Choralsatz ist eine Wiederholung des ersten; der vorletzte Satz eine Abkürzung des zweiten.

Die Motette: „der Geist hilft unsrer Schwachheit auf"

264 

beginnt mit einem doppelchörigen, achtstimmigen Satz in $^3/_8$, dem sich ein gleicher Imitationssatz über das Thema:

265 

anschliesst.

Hierauf folgt eine vierstimmige Fuge (deren Thema Nr. 166, Gattung § 46 angegeben ist), und ein vierstimmiger Choral.

In der Motette „Fürchte dich nicht" bilden die drei Theile einen einzigen Satz ohne Wechsel des Tempos, der Taktart und der Tonart. Die Einheit des Satzes wird dadurch noch vollkommener, dass jeder Theil auf den Anfang zurückführt. Der zweite Theil beginnt mit den Worten: ich stärke dich, der dritte Theil ist vierstimmig, Choral mit Doppelfuge.

Die Elemente des Textes der Motette sind das Bibelwort und das Kirchenlied. Aus denselben ist es leicht, einen geeigneten Text zu bilden.

Den musikalischen Stoff zur Composition einer Motette im

Digitized by Google

freien Satz liefern die Arbeiten zu den hier gegebenen Aufgaben in reicher Fülle; es handelt sich also nur um Zusammenstellung und gelegentliche Ergänzung derselben.

Die Cantate setzt die Bekanntschaft mit dem Orchestersatz und dem Gebrauche der Solostimmen, sowie mit den für beide gebräuchlichen Formen voraus, kann also hier nicht als Aufgabe gestellt werden.

Bei seinen Motetten soll übrigens der junge Componist nicht auf grossen Umfang und zahlreiche Sätze sehen; sondern lieber mehrere Motetten von geringerem, als wenige von grösserem Umfange componiren.

Dreiunddreissigste Aufgabe.

Componire Motetten im freien (modernen) Tonsatz.

Digitized by Google

Aufgabenverzeichniss.

I.	Zweistimmige Imitation	27
II.	Zweistimmige tonale Imitation	30
III.	Zweistimmige instrumentale Imitation	36
IV.	Dreistimmige Imitation	39
V.	Vierstimmige Imitation	41
VI.	Freie Imitation	44
VII.	Besondere Arten der Imitation	47
VIII.	Imitation für Chorgesang mit Text	51
IX.	Zweistimmige Canons	54
X.	Unendliche zweistimmige Canons	54
XI.	Drei- und vierstimmige Canons	56
XII.	Canons in Gegenbewegung, Vergrösserung, Verkleinerung	59
XIII.	Tonale Canons	60
XIV.	Freie Canons	64
XV.	Canons in selbständiger Kunstform	70
XVI.	1) Contrapunktische Variation	81
	2) Canon als contrapunktische Variation	85
XVII.	Doppelte Contrapunkte der Octave	89
XVIII.	Bildung von Themen im doppelten Contrapunkte	91
XIX.	Dreifache Contrapunkte	98
XX.	Bildung von Themen im dreifachen Contrapunkte	100
XXI.	Vierfache Contrapunkte	102
XXII.	Doppelte Contrapunkte der Duodecime, Decime, None, Undecime, Terzdecime	107
XXIII.	Combinirte doppelte Contrapunkte	113
XXIV.	Engführungscanons zwei- bis vierstimmig in umkehrungsfähigen Contrapunkten	122

Digitized by Google

XXV.	Zirkelcanons	127
XXVI.	Doppelcanons	129
XXVII.	Einfache Vocalfugen	163
XXVIII.	1) 2) Vocaldoppelfugen	165
	3) Eine Vocal-Engführungs-Fuge	165
	4) Eine Vocalfuge, welche sich auf die besonderen Arten der Imitation gründet	168
XXIX.	1) Eine auf vierstimmige Engführung angelegte Fuge für Streichquartett	170
	2) Eine drei- oder vierfache Fuge für Streichquartett (freiwillig)	170
XXX.	Eine künstliche Fuge mit combinirten Contrapunkten	177
XXXI.	Minder- und mehrstimmige Composition	187
XXXII.	Choralfiguration und Fuge zum Choral	189
XXXIII.	Motetten im freien (modernen) Tonsatz aus dem gewonnenen Material zusammenstellen	192

Digitized by Google

Index.

A.

A, Vocal Seite 50.
Abwärts 16, 44.
Abgekürzt 133.
A capella 182.
Achtstimmig 182, 183, 187, 191.
Achtundvierzigstimmig 182.
Aesthetisch 24, 64, 132, 133, 165.
ä 50, 51.
äu 51.
ai 50.
Alt 23.
Altschlüssel 75.
Anführung 144.
Anticipation 7, 9, 11, 13, 15, 17.
Antwort 2, 3, 88, 143.
Anregung 32.
Aufführung 168.
Auflösung 4, 7, 9, 10.
Aufwärts 16, 44.
aü 51.
Ausdehnung 135.
Ausdruck 24.
Ausnahme 8, 26, 37, 40.

B.

Bach 2, 3, 6, 8, 9, 16, 21, 22, 26, 28, 31, 34, 35, 36, 41, 44, 48, 52, 55, 57, 60, 81, 87, 90, 94, 98, 102, 109, 111, 113, 120, 126, 132, 136, 140, 165, 169, 172, 179, 188, 191,
Bass 23.
Basso ostinato 81.
Beethoven 32, 33, 34, 48, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 89, 90, 92, 115, 117, 168, 169, 171, 189.
Begleitung 35, 66, 70, 168.
Besondere Arten der Imitation 44, 56, 131, 167.
Bibel 49, 191.
Bindung 26.
Brummstimmen 51.

C.

Cadenz 135, 143, 144.
Caesur 66.
Canon 47, 52, 66, 79, 81, 113, 131.
Canonische Fuge 171, 180.
Canonische Lied 64, 65.
Cantate 192.
Cantilene 66.
Cantus firmus 169, 187, 190.
Charakter 140.
Chorstimmen 23, 179.
Chorgesang 39, 51.
Choral 187, 190.
Choralfiguration 187, 189.
Chorsatz 179.
Chromatik, chromatisch 24, 36, 39, 63, 91, 170.
Clarinette 190.
Clementi 66, 119.
Coda 129.
Colossalwerk des Contrapunktes 189.
Combinationsgabe 81, 172.
Combinirte Contrapunkte 107, 109, 111, 112, 113, 172, 177.
Comes 136, 142, 144, 188.
Componist 63.
Consonant 50, 51.
Consonanz 3, 6, 94.
Construction 77.
Contrapunkt 1, 45, 61, der Duodecime 163, 178—190.
Contrapunktischer Stil 2, 20, 25, 47, 48, 167, 179.
Correkt 65.

D.

Declamation 24, 167.
Dissonanz 3, 7, 8, 10, 94, 98.
Dissonirende Hauptaccorde 20.
Doppelvorhalt 10.
Doppeltübermässig 19, 37.
Doppeltvermindert 19, 37.
Doppelcanon 127, 170.
Doppelvocal 50, 51.
Doppelter Contrapunkt 55, 87, 89,

Digitized by Google

der Duodecime 103, der Decime 105, der None 105, der Undecime 106, der Terzdecime 109, — 129, 142, 164.
Doppelfuge 91, 163, 169, 191.
Doppelchor 182, 191.
Doppelthema 91, 127.
Dominantseptimenaccord 21.
Dominante 53, 143.
Dreifacher Contrapunkt 94, 98, 164.
Dreiklang 20.
Dreistimmig 33, 36, 54, 180, 187.
Duettgesang 70.
Durchführung 39, 40, 44, 143, 164, 188.
Durchgang 7, 8, 9, 11, 13, 15, 17, 77.
Dux 136 ff, 146 ff, 156 ff.

E.

E 50.
ei 50.
Einfall 172.
Einfachheit 74, 85.
Einfacher Contrapunkt 52, 130, 142.
Einheit der Tonart 29, 30.
Eingeschoben 10.
Einklang 4, 8, 37, 65.
Einzelstimme 1.
Eleganz 134.
Elementarlehre 23. 24.
Engführung 52, 54, 63, 119, 120, 131, 164, 165, 166, 169, 172.
Enharmonische Verwechselung 24, 37.
Entwickelung 85.
Episode 131, 170.
Erfindung 91, 98,
Ergänzen 192.
Erkennbarkeit 42.

F.

Falsch 17.
Falsche Quinten 5, 77.
Figuration 1, 3, 23, 31, 36, 39, 50, 67, 74, 170, contrapunktische 187, 190.
Figuralstimme 72.
Flöte 190.
Frauengesang 183.
Fragmentarisch 170.
Frei 15, 134, (Fuge) 165.
Freiheiten (Imitation) 41, 44, 45, (Canon) 61, 64, 70, 165.
Freiwillige Arbeit 168, 171.
Fuge 25, 31, 40, 42, 43, 44, 61, 90, 119, 130, 162, 172, 188, z. Choral 188, Form der Fuge 132.
Fugato 133, 166.
Fughetta 133.
Fugenthema 2, 135.
Fundamentalbass 127.
Füllstimme 66, 67, 119.
Fünfstimmig 169, 177, 189, 191.

G.

Ganzschluss 66, 75, 135.
Gegenbewegung 14, 44, (strenge), 46, 57, 70, 82, 113, 121, 131, 138, 167, 172, 177.
Gegenmotiv 78.
Gegensatz 2, 25, 83, 96, 133, 137.
Gehör s. Ohr.
Gesetzmässig 1.
Gesangschlüssel 27.
Gesang 50.
Gesangunterricht 51.
Gesellschaftscanon 64, 65.
Geschmack 30.
Geschick 85.
Grade Bewegung 5, 37, 39, 176.
Grell 183.

H.

Halbschluss 66, 76, 136.
Händel 23, 53, 56, 87, 90, 93, 94, 132, 140, 167, 168, 182.
Harmonik 74, 77, 80.
Harmoniker, einseitige 23.
Harmonisch 1, 2, 24, 37, 61, 84, 179, 180.
Harmonielehre 10, 20, 36, 124, 179.
Haydn 34, 39, 65, 75, 90, 93, 137, 165, 169.
Historisch 165, 167, 179.
Höchste Lage der Stimme 50.
Hummel 12.
Hülfslinie 54, 87, 88, 113.
Hülfsstimme 45.

I.

I 51.
Jahrhunderte 85, 101.
Imitation 1, 37, 47, 188, z. Choral 188, 189.
Instrumental 31.
Instrumentalcolorit 73, 169.
Instrumentalfuge 134, 169.
Instrumentalmusik 23, 24, 27, 31, 71, 133, 169.
Intervall 1, 2, 19, (Vertreter der Accorde) 29, 39, (seltener) 55, (der Nachahmung).

Digitized by Google

Intervallgetreu 30.

K.

Kenner 85.
Kiel 66, 117, 118, 119.
Kinderlied 20.
Kirchenlied 191.
Kirchentonarten 30.
Klavier 32, 66, 169, 171.
Klarheit 85, 134.
Klangcharakter 101.
Kleine Septimenaccorde 21.
Klengel 66, 119.
Krebsgängig 48.
Künstlich 131, 163, 172, 177.
Kunstform 64.
Kunstwerk 133.
Kyrie eleïson 50.

L.

Leichtigkeit 134.
Leitton 7, 20, 178.
Liedform 66, 74, 118.
Liszt 137.
Löwe 171.
Lotti 180, 183.

M.

Mannigfaltigkeit 177.
Manual 71.
Männerstimmen 180, 190.
Meierbeer 18, 51.
Meister 5, 49, 74.
Meisterschaft 85.
Meisterwerk 32, 162,
Melodisch 1, 101, 119
Mehrfacher Contrapunkt 55.
Mehrfache Fuge 168, 170.
Mehrstimmig 182, 185.
Mendelssohn 90, 128, 182, 189.
Messe 49.
Minderstimmiger Satz 180, 187.
Mixolydisch 188.
Modern 1, 189, 192,
Modulation 2, 22, 24, 25, 36, 37, 39, 64, 102, 136, 170.
Mollaccord 44, 178.
Mollscala 2.
Motette 191, 192.
Motiv 74, 78, 189, 190.
Mozart 5, 12, 32, 33, 48, 49, 63, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 90, 101, 102, 107, 117, 124, 125, 127, 134, 163, 168, 169, 170, 189.
Mund, der 51.
Muster 31, 32, 40, 41, 75, 177.

N.

Nachahmung 1, 25, 53 (im Canon).
Nachsatz 30, 118, 135.
Naturharmonie 20.
Nebenseptimenaccord 22.
None 18, 84.
Nonenaccord 21.

O.

O 51.
Oben gebunden 8, 10, 14.
Oberstimme 187.
Oboe 190.
ō 50.
Octavverdoppelung 77, 80, 187.
Ohr 5, 17, 48, 52, 56, 178.
Orchester 72, 101, 169, 189, 192.
Orchesterbass 36, 124.
Orgel 32, 70, 169, 171,
Orgelpunkt 18, 141.

P.

Parallele 143.
Partituranlage 182.
Partiturmässig 27.
Partiturstudium 90.
Passage 50.
Pedal 70, 171.
Periode 30, 74, 118, 135, 136.
Poetisch 134.
Populär 65, 168.
Produciren 172.
Profan 51.
Proposta 52, 66, 128, 161.
Psalm 181.
Psalmodiren 182.

Q.

Quartenzirkel 122.
Quartsextaccord 99, 100, 119.
Quintenzirkel 29, 122.

R.

Rameau 102.
Real 30, 137, 143, 144. 188.
Recitativ 182.
Reine Intervalle 4, 53.
Rein musikalisch 133.
Regelmässig 63.
Rhythmik 23, 25, 26, 42, 45, 98, 135.
Risposta 52, 60, 161.

Digitized by Google

S.

Sangbar 2.
Satzform 136.
Schwierigkeit 177.
Schularbeiten 5, 172.
Schüler 6, 19, 30, 64, 67, 75, 97, 129.
Schubert 75.
Schlusscadenz 144.
Schule und Haus 20.
Schulfuge 132, 135, 142.
Schema 29.
Schrift und Sprache 51.
Selbständig 1, 64, 163.
Sechzehnstimmig 183.
Sequenz 3.
Selbstunterricht 22.
Sechsstimmig 177.
Singstimmen 22.
Solosatz 182.
Sonatenform 66.
Sopran 23.
Spiegelfuge 178.
Sprache 50, 51.
Sprachrichtigkeit 50.
Spruch 182.
Stimmführung 1, 8, 80.
Stimmordnung 55, 82, 89, 122, 137.
Streng 30, 44, 46, 134 (Fuge), 135.
Strenge Satz 1, 2, 3, 30, 43, 54, 63, 90, 102, 135, 165, 182.
Streichquartett 32, 39, 49, 70, 75, 85, 169, 170.
Strophencanon 65.
Stufenweis 7, 15.

T.

Taktart 67.
Taktverschiebung 67.
Technik 1, 35, 65, 91, 119, 129, 132, 135, 165, 170, 172, 179.
Terzenparallele 177.
Text 39, 49, 134, 142, 163, 172, 191.
Tempo 5.
Tenor 23.
Thema 27, 45, 47, 49, 52, 122, 127, 135.
Theilcadenz 142.
Thematische Arbeit 48, 115, 129, 170.
Tonal 29, 30, 37, 39, 41, 59, 60, 88.
Tonart 67.
Tonica 53.
Tongeschlecht 43.
Tonsystem 1.
Transposition 116, 141.
Treffen der Intervalle im Gesange 24, 25.
Tritonus 7.
Trivial 29, 30.
Trugfortschreitung 10.
Trugschluss 76, 145.

U.

U 51.
ü 50.
Uebermässig 11.
Uebervollständig 132, 139, 164.
Umkehrungsintervall 13, 14, 15, 17.
Umkehrung 21, 87, 98, 127.
Umkehrungsfähig 87, 98, 113.
Ungewöhnlich 19.
Ungeschicklichkeit 36.
Unästhetisch 51.
Unendlicher Canon 54, 57, 59, 82, 114, 129.
Unten gebunden 8, 10, 14.
Unterbrochener Canon 114, 119.
Unisono 187.
Unterlegen des Textes 49, 51.
Untermediante 143.
Unterstimme 187.
Unvollständig 63, 132, 139, 142.

V.

Variante 43, 96.
Variation 74, 81, 84, 129.
Versetzung 6, 102.
Vergrösserung 45, 46, 56, 70, 131, 167, 172.
Verkleinerung 46, 57, 70, 131, 172.
Vergrösserungscanon 63, 113.
Verlöschen 8.
Verzögerung 9, 38.
Verkehrung 82, 138, 177.
Vermindert 11, Septime 178.
Verdoppeln 187.
Veränderung 42.
Verminderter Septimenaccord 22.
Verkürzung 41.
Verlängerung 41.
Vielstimmig 183.
Vierfacher Contrapunkt 100, 102.
Vierstimmig 39, 41, 54, 189.
Violine 32, 66.
Violinschlüssel 23.
Viola (Bratsche) 32, 66, 75.
Violoncell 32, 66.
Vocal 50.
Vorhalt 8, 9, 10.
Vocalfuge 132, 134, 137, 163, 164, 172.
Vocalisiren 51.
Vocalmusik 24, 187, 191.
Vollständig 142, 164.
Vorstellungsvermögen 19, 87.

Digitized by Google

Volkslieder 19.
Vorbild 32, 74.
Vollständigkeit der Harmonie entbehrlich 36, 180.
Vordersatz 30, 118.

W.

Wagner 190.
Walzer 66.
Wechselnote 8, 9, 11, 13, 15, 17.
Wiederholung 80, 129, 133, 134, 189.
Willkürlich 134.
Wirkung 72, 187.
Wohlklingend 50.
Wort 23.

Y.

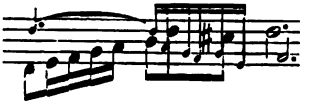
y 50.

Z.

Zirkelcanon 122, 161.
Zusammenklang 1, 2.
Zusammenstellung 192.
Zweistimmig 1.
Zwischensatz 37, 40, 43, 119, 131, 133, 140, 170.
Zwölfstimmig 183.

Druckfehlerberichtigung:

S. 82. Zeile 1. Takt 2 lies:



Digitized by Google

Druck von Gebr. Unger (Th. Grimm) in Berlin, Schönebergerstrasse 17 a.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00959 8452

Digitized by Google